Pictura Murala din Transilvania (sec. XIV – XV)

Vasile Dragut

Editura Meridiane

Fotografiile alb-negru executate de ANDREI PĂNOIU şi VASILE DRĂGUŢ

Coperta I
Leşnic; pictură din naos, peretele sudic: *Judecata de apoi*, detaliu: ostaşi cu jertfe pe umăr.
Coperta IV
Sîntă Mărie Orlea; *Descoperirea sfintei cruci*, detaliu: Împărăteasa Elena şi suita

VASILE DRĂGUŢ

PICTURA MURALĂ DIN TRANSILVANIA

(SEC. XIV—XV)





EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1970

CUVÎNT ÎNAINTE

Rămas multă vreme în uitare, odinioară studiat doar accidental și nu întotdeauna cu devotamentul cuvenit, tezaurul de artă veche românească din Transilvania este încă prea puțin și prea unilateral cunoscut.

*O lume de comori adastă de veacuri, pe blîndele plaiuri transilvane, să fie descoperită și așezată, întreagă și nezdruncinată, în dreaptă și sărbătorească lumină. Generații după generații de artiști anonimi au durat în piatră și lemn monumente cu aparență modestă dar în care stau adunate gînduri mari și aspirații îndrăznețe ce-au răzbătut dincolo de amarnica trudă a unui popor oprimat în secolele de îndelungat și apăsător ev mediu. Monumente, deseori ignorate dar de o certă valoare, care pot reține interesul public deopotrivă prin noblețea artistică și prin splendoarea peisajului înconjurător, monumente în care istoria trecută vibrează încă cu o emoționantă intensitate, vechile biserici românești din Transilvania sînt păstrătoarele unor prestigioase picturi murale, cu atît mai de preț cu cît ele alcătuiesc primul și cel mai numeros grup de picturi medievale românești, din cîte ni s-au păstrat *.*

Cu mult mai bogat și mai complex decît, îndeobște, s-a crezut, fondul existent de picturi medievale românești din Transilvania formează unul dintre cele mai dense capitole ale artei noastre vechi, atrăgător atît prin frumusețea materialului de studiu cît și prin dificultățile problemelor pe care le ridică descifrarea cauzală a etapelor sale evolutive. Spinoasă dar pasionantă, dezlegarea acestor probleme promite o mai justă înțelegere a dinamicii relațiilor artistice existente între țările române și, totodată, contribuie la luminarea unor unghere încă întunecate din istoria trecută a poporului nostru.

Prezenta lucrare este prima încercare de a oferi specialiștilor, ca și publicului larg, o privire de ansamblu asupra picturii medievale românești din Transilvania. Mai mulți ani de cercetări pe teren și în arhive au permis nu numai degajarea unor aspecte cu totul necunoscute dar și găsirea unor răspunsuri convenabile pentru întrebări rămase de multă vreme în suspensie. Cu ani în urmă, alți cercetători au deschis unele drumuri, au evidențiat valoarea unor monumente și trebuie să se menționeze că datorită lor au fost pentru prima oară puse în lumină bisericile din Sîntă Mărie Orlea, Strei, Densuș, Streisîngeorgiu,

* Termenul de medieval este folosit corespunzător sensului general admis în istoriografia europeană — avînd deci în vedere epoca anterioară căderii Constantinopolului (1453).

Crișcior, Ribița, Rîu de Mori, Ostrovul mare și altele, a căror importanță pentru cunoașterea artei vechi românești din Transilvania nu poate fi subliniată îndeajuns. Relevînd aceste merite ale cercetătorilor antecesori, vor trebui, în același timp, evidențiate și anume îngustări de orizont pe care aceștia le-au promovat prin interpretările lor, anume făgașe greșite pe care le-au tras, statornicind, pentru multă vreme, scheme de falsă înțelegere care, încă și astăzi, își mai fac apariția în unele lucrări de specialitate.

Respingînd din capul locului metoda de interpretare potrivit căreia vechile picturi din bisericile de sat românești erau explicate în exclusivitate prin analogii iconografice cu monumente celebre dar foarte îndepărtate în timp și spațiu și fără nici o legătură cauzală cu monumentele transilvănene studiate, în prezenta lucrare s-a urmărit definirea fenomenului artistic românesc din Transilvania în funcție de acei factori — economici, sociali, politici și naționali — care în mod efectiv i-au condiționat conținutul, profilul și orientarea.

Mlădițe ale perioadei de trecătoare înflorire a cnezatelor românești transilvănene, monumentele cercetate, dincolo de complexitatea problemelor care aparent le dispersează, rămîn legate de un fir evolutiv care se toarce în mod firesc, făcînd sensibile două importante caracteristici ale vieții artistice din Transilvania:

— efortul de sinteză și de individualizare

— vitalitatea și eficiența relațiilor artistice cu celelalte țări românești.

Precedată de o serie de articole — unele publicate, altele în curs de publicare — în care au fost dezbătute aspectele mai spinoase ale problemelor în studiu, lucrarea de față păstrează un intenționat program de generalitate dictat pe de o parte de profilul colecției în care ea e cuprinsă, pe de altă parte de faptul că, în stadiul actual al cercetărilor, ar fi prematur să se vorbească despre o epuizare a materialului. Cercetările întreprinse de istorici, săpăturile arheologice (cărora ar fi de dorit să li se alăture o susținută campanie de publicare a unui corpus de documente și cronici transilvănene) permit de pe acum o substanțială îmbogățire și nuanțare a cunoștințelor privind istoria medievală a Transilvaniei. Iată de ce, în cadrul eforturilor de valorificare a tezaurului de picturi murale din România intracarpatică, lucrarea de față nu constituie decît o etapă.

Mai trebuie precizat că o sinteză temeinică fundamentată și larg cuprinzătoare a fenomenului artistic din Transilvania nu este posibilă decît prin considerarea aprofundată și nuanțată a fondului de artă aparținînd minorităților naționale. Este motivul pentru care în atenția autorului stă o altă lucrare consacrată picturii murale gotice din Transilvania, menită să întregească cadrul problematic al unei epoci artistice deosebit de complexă și agitată dar cu atît mai atrăgătoare și mai bogată în semnificații.

INTRODUCERE

Începuturile picturii murale românești din Transilvania se ascund în ceața grea a îndepărtatului ev mediu. Dispariția monumentelor, ca și lipsa mențiunilor documentare, face imposibilă, cel puțin deocamdată, reconstituirea primelor încercări ale românilor din spațiul intracarpatic de a folosi pictura murală pentru satisfacerea nevoilor lor spirituale și artistice. Știind cît de zbuciumate au fost secolele care au urmat abandonării Daciei de către administrația romană, cunoscînd sărăcia inventarelor casnice ale populației rămasă să înfrunte vitregia invaziilor popoarelor migratoare, se poate afirma cu hotărîre că, pentru multă vreme, pretențioasa artă a picturii murale a dispărut de pe aceste meleaguri.

Cînd, către sfîrșitul secolului al IX-lea, primele eșaloane ale triburilor maghiare pătrundeau în cîmpia Tisei, lungul proces istoric de formare a poporului român era încheiat, iar populația autohtonă era organizată în mici formații statale — voievodatele. Bogate tezaure monetare descoperite în diverse localități din Transilvania și Banat dovedesc active schimburi economice cu marele cnezat al Moraviei, cu țaratul bulgar și cu imperiul de răsărit al Constantinopolului, dar, judecînd după modestia așezărilor descoperite de arheologi, pare puțin probabilă existența unei vieți artistice evoluate.

În cetățile voievodale — încă insuficient cercetate — de la Biharea, Satu Mare, Horom, Cuvin și Orșova nu au fost semnalate pînă acum resturile unor construcții mai importante, reședințe sau biserici, în care o decorație pictată să-și găsească locul. În schimb, în cetatea « de pe Someș » identificată recent la Dăbîca una din reședințele voievodului Gelu, cercetată de istoricii și arheologii clujeni, pare să fi fost un centru religios destul de important. În imediata vecinătate, în vara anului 1966, s-au descoperit substrucțiile mai multor biserici, cea mai veche poate din secolul al X-lea.[1]

Prima mănăstire cunoscută din izvoarele istorice este mănăstirea Sf. Ion Botezătorul din « Urbs Morisena » — Cenadul de azi — întemeiată de către voievodul Ahtum, urmașul lui Glad, anterior anului 1002, cînd este pomenită documentar. Nici aici resturile arheologice nu sînt concludente pentru problema care ne preocupă, dar este important de subliniat că, începînd din această epocă, relațiile cu Bizanțul s-au consolidat tot mai mult și pare probabil că pe urmele legăturilor economice, politice și religioase[2] legăturile artistice au devenit mai active.

Lăcașurile de cult ale populației românești — de curînd atrasă în sfera de influență a creștinismului slavon [3] — erau mai ales din lemn și, fără îndoială că, după exemplele arhitecturii locale, fusese ridicată mănăstirea Sf. Maria din Sîniob-Bihor, întemeiată de regele Ladislau cel Sfînt în anul 1094 [4]. Nu lipseau însă nici bisericile de piatră, după cum dovedesc temeliile celei mai vechi biserici de lîngă cetatea Dăbîca. Dealtfel bogatul material rezultat din săpăturile arheologice — pandantivi, cercei, ceramică smălțuită — dovedesc că cetatea Dăbîca întreținea active legături economice și artistice cu lumea bizantină.

Oricît de important era locul pe care imaginea pictată sau sculptată îl avea în lumea medievală, cînd pictura era considerată ca fiind « literatura analfabeților » [5], în condițiile istorice date, este greu de imaginat un decor pictat în modestele biserici de lemn transilvănene. Și, totuși, urmărirea existenței lor este deosebit de utilă pentru că, oricît de sărace, lăcașurile de cult întrețineau în mod permanent nevoia unor deprinderi artistice, asigurîndu-le astfel continuitate, dincolo de multele vitregii.

Uimitoarea limpezime a formelor arhitectonice, cutezătorul zbor spre înălțimi, rafinamentul decorului sculptat și atîtea alte virtuți artistice ale bisericilor de lemn românești din Transilvania secolelor XVII-XVIII — pe care marele istoric de artă Josef Sztrzygowski le considera printre cele mai strălucite realizări ale arhitecturii de lemn din întreaga lume — nu s-ar putea explica fără o îndelungată, multiseculară experiență [6].

Material perisabil — lemnul nu a îngăduit celor mai vechi monumente să dăinuiască peste secole, dar știrile documentare permit să se vorbească despre ele ca despre o realitate istorică vie, capabilă la vremea ei să tulbure chiar liniștea scaunului papal. Este important de știut că în anul 1204 numărul mănăstirilor de rit grecesc — ortodoxe — din regatul Ungariei era destul de mare pentru a se propune, chiar de către papa Inocențiu III, înființarea unui episcopat al lor, dependent nemijlocit de Roma [7], și că, în 1205, se menționează existența unui episcopat ortodox pe pămîntul fiilor cneazului Bela, undeva în părțile nord-vestice ale Transilvaniei [8].

În Banat, unde poziția geografică facilitase din totdeauna legăturile cu Bizanțul, sub a cărui influență politică și culturală se aflase în repetate rînduri, viețuirea vechilor așezăminte este mai ușor de urmărit, încă din secolelele XII—XIII păstrîndu-se mai multe mențiuni în legătură cu mănăstirile de la Hodoș, Partoș, Bezdin, Șemlacul de cîmpie (Săraca), Mesici, Vărădia [9]. Cercetările arheologilor nu au valorificat pînă acum uriașele resurse pe care le poate oferi istoriei medievale Banatul, provincie în care trebuie să se recunoască una dintre cele mai vechi și mai active vetre de viață românească.

Așadar, oricît de sărace, toate aceste mănăstiri vor fi avut un minim de obiecte de cult și în legătură cu existența lor se poate presupune înfiriparea unei arte religioase a românilor din Transilvania. O asemenea presupunere este cu atît mai îndreptățită, cu cît organizarea eclesiastică ortodoxă se dovedea destul de puternică de vreme ce, în anul 1234, papa Grigore IX se plîngea, într-o scrisoare adresată lui Bela, fiul și asociatul la domnie al lui Andrei II, regele Ungariei, că episcopii românilor,

« walati », exercită o puternică influență asupra ungurilor și teutonilor, care trec la dînșii nesocotindu-l pe episcopul cumanilor [10].

Stimulînd fantezia și îndrăzneala meșterilor populari, vechile așezăminte religioase au prilejuit, desigur, și primele manifestări — la început spontane și fără program — de pictură populară. Dispariția monumentelor face practic imposibilă reconstituirea celor mai vechi decorații murale transilvănene; este însă de presupus că ele se vor fi redus inițial la simple bandouri ornamentale, la scene simbolice, rareori la reprezentări figurative. Sumarul decor incizat pe pereții bisericii săpate în dealul Tibișirului de la Basarabi — în Dobrogea (sec. IX) ar putea oferi o sugestie de felul cum arătau primele încercări de ornamentică interioară din bisericile românești transilvănene din secolele X—XII.

Între timp peisajul social și politic al Transilvaniei suferise temeinice transformări. După îndelungate și îndîrjite eforturi, la începutul secolului al XIII-lea, întregul teritoriu intracarpatic căzuse sub puterea coroanei maghiare, care fusese însă silită să-i recunoască un regim de autonomie păstrînd și modul autohton de organizare: voievodatul [11].

O dată cu creșterea autorității sale, marea feudalitate — nobilimea și biserica catolică — a început să exercite o presiune tot mai puternică asupra țăranilor liberi, cu scopul de a-i aservi și a le acapara pămînturile. Vestitul registru de la Oradea, al judecății cu fierul roșu, este, între alte documente, o dramatică mărturie a conflictelor sociale care izbucnesc cu o sporită violență [12]. Multe obștii țărănești cad pradă feudalității hrăpărețe, în timp ce altele, în special cele din zonele de margine, reușesc pentru o vreme să-și păstreze libertățile tradiționale și chiar să dobîndească anume privilegii, ca răsplată pentru contribuția adusă în campaniile militare [13]. Vechea instituție a cnezatelor, ca expresie a modului de organizare a obștiilor libere își modifică treptat conținutul, unii cnezi devenind stăpînitori ai unei părți a pămîntului obștei, cu privilegii și autoritate de feudali [14].

Atestată documentar, participarea cnezilor și voievozilor români la campaniile militare — împotriva tătarilor (1241—1243) sau, în 1260, cu prilejul bătăliei de la Kreussenbrunn [15], motivează întărirea poziției lor sociale în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, cînd sînt deseori citați alături de nobilii unguri, sași și secui [16]. Pe baza privilegiilor dobîndite, ei reușesc acum să ridice pe moșiile lor biserici de zid, în pofida opoziției îndîrjite a clerului catolic care — la sinodul de la Buda din 1279 — hotăra persecutarea preoților « schismatici », ortodocși adică, interzicînd românilor să ridice capele și biserici de zid [17].

Din această epocă se păstrează cele mai vechi biserici românești de zid din Transilvania, la Densuș, la Sîntă Mărie Orlea, la Gura Sada, la Streisîngeorgiu și la Strei — toate în județul Hunedoara — alături de care, cu siguranță, vor mai fi fost și altele, dispărute apoi în vîltoarea adversităților, ca biserica din Peștiș, amintită într-un document din 1302 [18]. Modeste ca proporții, dar impresionante prin vigoarea formelor arhitectonice, prin sinceritatea și căldura expresiei, aceste monumente traduc ceva din încordarea acelor vremuri cînd, în condiții grele și cu mijloace puține, cnezii români încercau să facă evidentă statornica lor năzuință spre o cît mai autoritară și

deplină afirmare. La prima vedere, înfățișarea vechilor ctitorii cneziale ar putea surprinde prin diversitatea soluțiilor constructive. Într-o vreme cînd țările române din spațiul pericarpatic — Țara Românească și Moldova — nu se constituiseră, cînd relațiile cnezatelor transilvănene cu lumea ortodoxă erau deosebit de dificile, exigențele artistice sporite ale ctitorilor transilvăneni nu puteau fi satisfăcute decît în temeiul unor împrumuturi din ceea ce cadrul imediat le oferea. Așadar, în mod firesc, arhitectura acestor monumente reflectă complexitatea ambianței artistice a Transilvaniei de atunci, în care se întîlneau influențele occidentale, romanico-gotice, transmise fie prin activitatea ordinelor călugărești catolice, fie prin atelierele itinerante venite din Germania de sud-vest și de răsărit și din țările Europei de centru, cu influențele sferei de artă bizantină și sud-dunăreană.

EPOCA ARTIȘTILOR PEREGRINI

(secolul al XIV-lea)

Încețoșat de lupte sociale — eforturile marii nobilimi de a deposeda țărănimea de pămînturi erau întîmpinate de tot mai îndîrjită împotrivire, deseori cu adevărate răscoale — începutul secolului al XIV-lea nu se arăta prea prielnic activității artistice care, fără să stagneze, străbătea acum o perioadă mai grea. Este de presupus că în acești ani tulburi, cînd documentele consemnează înmulțirea conflictelor dintre cnezii români și înalta feudalitate care încearcă să le știrbească drepturile, nu a fost posibilă și nici nu s-a încercat decorarea cu picturi murale a monumentelor de zid de curînd ridicate. O singură excepție: biserica din SÎNTĂ MĂRIE ORLEA (lîngă Hațeg) al cărei decor pictat datează din primele decenii ale secolului.

Ctitorit cu probabilitate de către cnezii din familia Cînde — una dintre cele mai importante familii de cnezi din partea locului [19] — acest străvechi edificiu se înscrie cu nobilă simplitate în peisajul cu amplitudini monumentale al Țării Hațegului, în care istoria a lăsat urme la fiecare pas, deopotrivă în văile largi ca și pe crestele învolburate ale munților. Construită spre sfîrșitul secolului al XIII-lea, de către un atelier de pietrari avînd legături cu șantierele din Moravia [20], biserica din Sîntă Mărie Orlea este un reprezentant tipic al arhitecturii provinciale romanico-gotice, în faza burgundă răspîndită în țările Europei de centru și în voievodatul Transilvaniei de către călugării cistercieni [21].

Compusă dintr-o navă dreptunghiulară prevăzută la răsărit cu un sanctuar pătrat boltit în cruce pe ogive și la apus cu un zvelt turn clopotniță, biserica din Sîntă Mărie Orlea păstrează la interior un vast ansamblu de picturi murale, dintre cele mai prețioase din cîte ne-a lăsat evul mediu în întreaga țară. Acoperite cu var secole de-a rîndul [22], aceste picturi și-au pierdut parțial strălucirea de odinioară, dar continuă să impresioneze și azi prin desfășurarea larg generoasă a compozițiilor, prin ritmurile calme ale desenului, prin timbrul cald al acordurilor cromatice. Celui ce intră în biserică, cu deosebire la ceasurile dimineților de vară, cînd interiorul este scăldat în lumină, atenția îi este atrasă de respirația amplă a picturilor din navă, a căror armonie coloristică, reținută și sobră, este subordonată acordului fundamental dintre alb și o nuanță catifelată de roșu englez.

Realizate în mai multe epoci, picturile care formează decorul interior al monumentului sînt alcătuite din trei straturi distincte [23].

Un prim strat, cel mai vechi, este alcătuit doar din cruci de consacrare, opt la număr. De culoare neagră, înscrise într-un cîmp quadrilobat cu conture brune și apoi într-un cerc roșu închis, totul pe un fond roșu palid, aceste cruci sînt distribuite ici colo, în zona inferioară a zidurilor și aparțin decorului provizoriu executat chiar de către echipa constructorilor imediat după terminarea bisericii [24].

Al doilea strat de pictură îmbracă în întregime pereții naosului (nord, răsărit, sud), constituind partea cea mai întinsă și cea mai prețioasă a întregului ansamblu. Împărțind pereții în cîte trei registre, picturile navei sînt alcătuite din panouri vaste a căror distribuție urmează mai degrabă legile echilibrului compozițional decît pe cele ale iconografiei. Pe peretele nordic, din registrul superior nu s-a mai păstrat nici o scenă — refacerile acoperișului fiind, cu probabilitate, cauza distrugerii integrale a picturilor. Registrul median, cel mai înalt, cuprinde, de la vest la est, următoarele imagini: *Prezentarea lui Isus la templu*, *Isus în mormînt (vir dolorum)*, *Înălțarea*, *Schimbarea la față*, *doi sfinți martiri (bust)* și *Intrarea în Ierusalim*. Registrul inferior debutează cu o scenă distrusă, după care urmează, în ordine, *Întîlnirea lui Ioachim cu Ana la poarta de aur*, *Nașterea fecioarei*, *Prezentarea fecioarei la templu* și *Descoperirea sfintei cruci*. Partea inferioară a peretelui este acoperită cu obișnuitul decor al draperiilor. Peretele de răsărit, din nefericire foarte degradat, este singurul care păstrează registrul superior; de la stînga la dreapta, deasupra arcului triumfal, se succed trei compoziții: *Răstignirea*, *Isus pe cruce*, *Coborîrea de pe cruce* [25]. Registrul median, în întregime șters, pare să fi fost decorat numai cu motive ornamentale (sau cu o imitație a placajului de marmură). Registrul inferior este alcătuit doar din două imagini de mari dimensiuni dispuse de o parte și de alta a arcului triumfal: *Buna vestire* și *Nașterea lui Isus*. Zona inferioară are și aici decorul draperiilor. Rezervat aproape în întregime *Judecății de apoi*, peretele sudic are o organizare ceva mai complicată. În partea de răsărit, registrul median cuprinde o amplă reprezentare a *Adormirii Maicii Domnului*, iar dedesubt cortegiul celor trei magi care se îndreaptă spre scena *Nașterii lui Isus*. Flancînd ambele imagini, urmează un panou îngust și înalt pe care este înfățișat sfîntul *Nicolae episcop*. Restul peretelui, aproximativ două treimi, este împărțit în patru registre. Din registrul superior, în zona centrală, s-au păstrat doar resturile unei mandorle, de o parte și de alta a căreia abia se mai disting siluetele îngenunchiate a *Mariei* și a lui *Ioan Botezătorul*, — fiind vorba deci despre reprezentarea unei *Deisis* (rugăciune), temă iconografică atît de familiară artei bizantine și, în general, picturii ortodoxe. Sub această imagine, în registrul următor a fost înfățișat *Tronul Hetimasiei* (tronul judecății) lîngă care sînt îngenunchiați Adam și Eva, întreaga scenă fiind încadrată de doi arhangheli cu aripile larg desfășurate. În partea dreaptă a aceluiași registru se află o întinsă reprezentare a chinurilor iadului. Registrul al treilea cuprinde: *Paradisul*, cu cei trei patriarhi, Avraam, Isaac și Iacob, care țin la piept sufletele celor drepți, *cortegiul credincioșilor* conduși de îngeri spre paradis, *alungarea păcătoșilor la iad*. În sfîrșit, registrul al patrulea este împărțit în panouri imitînd placajul de marmură — între care a fost rezervată o cruce de consacrare aparținînd primului strat de pictură —, în zona centrală păstrîndu-se, din nefericire foarte șterse, urmele unei inscripții asupra căreia vom

reveni. Zona inferioară a întregului perete este acoperită cu decorul obișnuit al draperiilor.

Un popas mai îndelungat în fața acestor picturi descoperă calități care justifică aprecierea că autorul lor a fost unul dintre artiștii de seamă ai epocii — generozitatea viziunii, noblețea expresiilor și atitudinilor, libertatea de interpretare a materialului iconografic constituind suficiente argumente pentru această apreciere. Paleta deosebit de sobră — redusă la numai cîteva tonuri de roșu englez și brun, la alb, la verde și la puțin negru — nu a stînjenit nici un moment verva creatoare a pictorului, revărsată cu deosebire în modul larg de organizare a compozițiilor, în ritmurile elegante ale mișcărilor, în suplețea desenului și în modelajul volumelor.

Chipul lui Isus din imaginea *Vir dolorum* impresionează prin durerea reținută a fizionomiei, dar și prin plinătatea atletică a formelor, amintind de anume realizări ale picturii nord-italiene din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Același sens al sculpturalului se degajă și din grupul lui Ioachim și Ana, în care cele două figuri îmbrățișate compun un volum viguros fără ca dinamica gesturilor să fie știrbită. De altfel, redarea expresivă a mișcării este una dintre marile calități ale artistului, care a știut să transmită prin ritmurile, întotdeauna armonioase ale gesturilor, o largă varietate de nuanțe sufletești.

Deși într-o stare precară de conservare, compoziția *Bunei vestiri* emoționează prin calma stăpînire a suprafețelor în care personajele se mișcă cu grațioasă solemnitate. Gabriel este un vestitor tînăr, cu chipul grav dar înfiorat, învăluit într-o boare de lirism ce se degajă din liniștea nobilă a expresiei, din puritatea desenului, din modelajul suav. Cu această dinamică lăuntrică, obținută fără detalii fizionomice, ne vom mai întîlni, dar ea nu constituie singura modalitate de expresie a pictorului. În scena *alungării la iad*, în grupul păcătoșilor trași cu funia spre gura monstrului Leviathan, sînt înfățișați și doi preoți în odăjdii. Pe chipurile lor se citește perfidia și lașitatea, iar mîinile lungi și uscate sugerează lăcomia și avariția. În general, arta acestui pictor se caracterizează prin economia mijloacelor cu care este obținută o mare diversitate de efecte.

Spre deosebire de redactările aglomerate din pictura paleologă, în scena *Isus pe cruce* nu este reprezentat decît Isus, flancat în dreapta de Maria, iar în stînga de Ion evanghelistul și de Longinus care ridică cu disperare mîinile spre cer. În fundal se profilează zidurile Ierusalimului; în cer doi îngeri asistă la supliciu. Numărul mic de personaje i-a permis artistului să se desfășoare nestrîmtorat și întreaga compoziție respiră o larghețe de concepție rar întîlnită în pictura medievală din Transilvania. Potrivit canonului care se răspîndise încă din secolul al XIII-lea, trupul răstignitului este șerpuit, dar modelajul formelor este într-atît de viguros încît, dacă brațele n-ar fi prea subțiri, am spune că ne aflăm în fața unui atlet condamnat la supliciul crucificării. Coloritul se reduce, ca peste tot în naos, la cîteva nuanțe de roșu englez, la verde malachit (folosit numai pentru clădiri), la alb și la negru. Gama săracă nu-l împiedică pe artist să obțină un sugestiv ritm cromatic dedus din modelajul formelor și din efectele de alternare: Maria este îmbrăcată într-o rochie albă și o mantie roșie, Ion, dimpotrivă, are cămașă roșie și pelerina albă, în timp ce Longinus repetă

dispoziția cromatică a veșmintelor Mariei. Efectul decorativ este sporit prin proiectarea siluetelor pe fundalul de arhitectură al cărui ritm egal creează un suport ca de tapiserie întregii scene.

Dintre compozițiile care alcătuiesc podoaba pictată a peretelui nordic, numai două sînt într-un stadiu mulțumitor de conservare: *Nașterea Fecioarei* și *Descoperirea sfintei cruci*. Pe un fundal convențional de arhitectură al cărui rol se reduce la crearea unui suport neutru pe care se țese compoziția, scena nașterii fecioarei — atît de familiară în reprezentările din pictura italiană — dobîndește o solemnitate de ritual. Sfînta Ana, cu o expresie de intensă concentrare, se odihnește pe un pat, în fața căruia este așezat leagănul cu noua născută asistată de o slujitoare. De proporții monumentale, patul sfintei Ana are, în loc de orice alt ornament, o cruce de consacrare aparținînd primei decorații a bisericii care a fost racordată la noul strat de pictură [26]. În partea dreaptă, trei tinere domnițe, cu fețe bucălate, cu părul strîns după moda elenistică și cu toarte de aur în urechi, compun grupul cel mai viu și cel mai neașteptat al compoziției. Cea dintîi, cu brațele încrucișate la piept în semn de salut se înclină spre lehuză, a doua, avînd în mîna stîngă o chesea și mîna dreaptă așezată cu grație pe umărul celei din față, întoarce privirea către ultima domniță care poartă un evantai desfășurat. Îmbrăcate în rochii strîmte, ultima purtînd și o largă mantie albă, împodobite cu brățări late așezate deasupra cotului, cele trei tinere impresionează — aici într-o biserică românească — prin aerul oriental al expresiilor, prin exotismul ținutei și al podoabelor. Eleganța mișcărilor, modelajul tandru al figurilor și mîinilor celor trei domnițe contrastează cu austeritatea pe care o degajă expresia sfintei Ana și arhitectura sobră a cadrului, acest contrast vrînd, parcă, să sublinieze întîlnirea în aceeași imagine a elementului pămîntean cu cel divin.

Dar compoziția care constituie cea mai frumoasă realizare din cadrul ansamblului de picturi din biserica hațegană este *Descoperirea sfintei cruci*.

În fața unui grote, de o parte și de alta a unui mormînt indicat sumar ca o criptă deschisă, împărăteasa Elena și patriarhul Macarie al Ierusalimului susțin crucea pe care o ridică un slujitor. Patriarhul, a cărui figură impune prin severitate, este însoțit de un grup de călugări în rase sure care aproape că se confundă cu fundalul întunecat al scenei. Împărăteasa, urmată de o curteancă și de o gardă numeroasă de ostași, se află chiar în centrul compoziției și către ea pare că s-a îndreptat întreaga atenție a artistului.

Împărăteasa Elena este îmbrăcată într-o lungă rochie roșie decorată cu perle dispuse în grupuri de cîte trei, peste care poartă o mantie roșcată, fără mîneci, bordată cu roșu închis, bordura fiind împodobită cu șiruri de perle gemene. Capul este înfășurat într-un văl alb care cade pe umeri, deasupra fiind așezată o coroană ornamentată cu perle. Figura este rotunjită cu feminitate, sfînta fiind reprezentată tînără, cum nu putea să fie la data atribuită descoperirii crucii, cînd ea trebuie să fi fost destul de înaintată în vîrstă. Curteanca din suită are o rochie identică cu aceea a împărătesei, cu deosebire că umerii și pieptul sînt acoperiți de o platcă brodată. Figura e tînără, desenată cu grație, iar deasupra părului strîns poartă un fel de beret brodat. Caligrafiat simplu dar expresiv, grupul ostașilor de gardă — cu albe armuri,

coifuri și scuturi specifice secolelor XIII—XIV — face un sugestiv pandant peisajului întunecat al grotei peste care se suprapune, și mai întunecată încă, silueta patriarhului Macarie în veșminte de călugăr schimnic. .

Între aceste două zone de evident contrast coloristic și compozițional, între severitatea grupului de călugări și vigoarea bărbătească a gărzii cu coifuri ascuțite, siluetele elegante ale celor două femei se învăluie în boarea unei poezii liniștite. Desfășurarea amplă, nobila armonie cromatică, desenul de o supremă puritate, diversitatea expresiilor care se modelează de la severitatea ascetică la vigoarea virilă, de la maiestatea imperială la grațioasa feminitate sînt virtuți care conferă acestei compoziții plinătatea perenă a unei autentice capodopere.

Îmbinînd cu siguranță grațiosul și monumentalul și obținînd doar din atingerea cîtorva strune vibrația multiplă și învăluitoare a unor calde armonii, autorul necunoscut al acestor picturi descindea dintr-o lume artistică elevată ale cărei rosturi trebuiesc căutate în afara fruntariilor Transilvaniei de atunci. Considerat prin prisma vestigiilor păstrate și a indicațiilor documentare, peisajul artistic al Transilvaniei, din secolul al XIII-lea și prima jumătate a secolului al XIV-lea, era în general modest, fapt lesne de înțeles dacă se iau în considerare realitățile economice și istorice date. Ascuțitele contradicții interne, amenințarea tătară, economia cu un caracter prevalent rural — înainte de 1323 nu este atestată cu siguranță decît existența unui singur oraș, Rodna [27] — , toți acești factori explică rămînerea în urmă a Transilvaniei față de marile centre de artă europene. Din această epocă nu se cunoaște nici un monument de artă important ridicat de înalta feudalitate laică, singurele construcții reprezentative fiind opera clerului catolic sau a coloniștilor sași dar, cu excepția catedralei din Alba Iulia, nici acestea nu depășesc cadrul unei creații provinciale. Pare probabil că aceste edificii nu au fost inițial decorate cu picturi [28], unica decorație murală care ar putea fi datată către sfîrșitul secolului al XIII-lea aflîndu-se în fostul sanctuar al bisericii fortificate din Homorod [29]. Prin urmare, Transilvania romanico-gotică nu putea oferi în această perioadă un artist capabil să realizeze o operă de complexitatea și suplețea artistică a picturilor de la Sîntă Mărie Orlea.

Prin determinantele de ordin stilistic și iconografic, picturile naosului bisericii din Sîntă Mărie Orlea sînt o mărturie a activității unui meșter format într-o ambianță artistică de tradiție bizantină, particularizată prin experiențe iconografice originale și prin adaptarea la respirația înnoitoare a picturii italiene. Iconografic, au putut fi stabilite numeroase și concludente legături cu unele monumente din regatul Serbiei, care în secolele XIII—XIV străbătea o perioadă de strălucită eflorescență artistică. Necunoscută în arta apuseană, extrem de rară în iconografia orientului creștin, scena *Binecuvîntării fecioarei de către marii preoți* a cunoscut o frecvență destul de mare în Serbia încă din ultimul sfert al secolului al XIII-lea [30]. Reprezentînd pe marii preoți binecuvîntînd potrivit ritului ortodox, zugravul a oferit un indiciu suplimentar, foarte prețios însă, pentru stabilirea mediului din care descindea.

Prin scena *Descoperirea sfintei cruci*, meșterul picturilor de la Sîntă Mărie Orlea își identifică o dată mai mult dacă nu naționalitatea, cel puțin zona în care atelierul său a mai lucrat. Pentru aceasta să coborîm în tînărul regat sîrbesc al Nemanjizilor, la

Sopočani, acolo unde regele Uroš I (1242—1276) a construit o mănăstire a cărei
biserică trebuie să devină necropola dinastiei sale. Aici, între alte scene, zugravii
au înfățișat moartea reginei mamă Ana [31]. Asemănarea dintre împărăteasa Elena din
pictura de la Sîntă Mărie Orlea și regina Ana de la Sopočani este izbitoare. Nu numai
același modelaj al figurii, dar absolut aceeași îmbrăcăminte, asemănarea mergînd pînă
la identitate. Toate motivele ornamentale se regăsesc întocmai, după cum este o deplină
identitate între reprezentarea arhiepiscopului Sava II din pictura de la Sopočani
și cei trei mari preoți din scena *Binecuvîntarea Mariei* de la Sîntă Mărie Orlea. Datată
în preajma anului 1265 [32], pictura de la Sopočani oferă un prețios îndreptar pentru
înțelegerea stilistică a picturilor din biserica hațegană, numărul mare de similitudini
atestînd în mod convingător o rădăcină comună [33]. Caracterele generale ale picturii
de la Sîntă Mărie Orlea, compozițiile simple și ample în care volumele se înscriu
cu monumentalitate, ca și unele detalii ornamentale — ca, de exemplu, profuziunea
de perle în decorul veșmintelor — conduc deopotrivă spre lumea artistică a Serbiei
Nemanjizilor în care, prin asimilarea în fondul de tradiție bizantină a influențelor
italiene exercitate prin coloniile venețiene de pe coasta dalmată, luase ființă încă de la
începutul secolului al XIII-lea o puternică școală locală de pictură. Tradițiile, solemne
și somptuoase totodată, din perioada comnenă a picturii bizantine, au fost altoite,
către sfîrșitul secolului al XIII-lea, în timpul renașterii paleologe, cu tot mai mult
patos, cu mai multă mișcare, cu o pasionată căutare a pitorescului : în fond o trecere
către o pictură mai barocă supusă unei recrudescențe mistice care se va afirma
deplin în timpul mișcării esychastice [34].

Stilistic, picturile de la Sîntă Mărie Orlea indică o fază de tranziție; sensul monumental al picturii bizantine din epoca de strălucire a Comnenilor nu s-a pierdut încă, dar anume elemente de patos și pitoresc și-au făcut de pe acum apariția, fie că este vorba despre trupul contorsionat al lui Isus răstignit, ori despre masa sărbătorească la care sînt așezați marii preoți sau despre feminina eleganță a grupului celor trei domnițe din scena *Nașterea fecioarei*.

Motivul decorativ al perlelor, grupate cîte trei, pentru care pictura balcanică a avut predilecție deosebită [35], într-o vreme cînd în alte țări decăzuse demult, se alătură altor argumente pentru a dovedi meșterului de la Sînta Mărie Orlea o origine sud-dunăreană.

Dar cu aceasta, problema apartenenței sale artistice este departe de a fi rezolvată. Gama cromatică dominată de alb și roșuri de pămînt, familiară multor picturi italiene din « dugento » — ca, de exemplu, picturile catedralei din Atri, picturile bisericii din San Vincenzo etc [36] — , prezența masivă a elementelor de arhitectură în componența fundalurilor, dar mai ales plasticitatea sculpturală a volumelor, sînt tot atîtea motive pentru a considera ca foarte importantă componenta italiană a formației sale.

Considerate în ansamblu, caracteristicile stilistice și iconografice ale picturilor din naosul bisericii din Sîntă Mărie Orlea justifică ipoteza că meșterul lor anonim provenea din zona Dalmației sudice, acolo unde confluențele sîrbo-italiene au fost prin excelență lesnicioase și active. Aceleași caracteristici concură pentru datarea

acestor picturi în primul sfert al secolului al XIV-lea, fiind, cu siguranță, cel mai vechi ansamblu de pictură ortodoxă din cîte s-au păstrat în întreaga țară [37].

Această datare este întărită și de lectura inscripției amintite de pe peretele sudic al navei. Frumoase majuscule de stil gotic timpuriu — în mare parte șterse — permit reconstituirea, foarte probabilă, a următorului text :

H[I] S[T]A ECCL[ESIA EST D]EDICAT[A]
PRO[HONORE] BE(A)TE G[ENITRICIS] AN(N)O D(OMI)NI
M°C[CC°] UND(E)C[IM]O [38]

« Această biserică a fost închinată spre cinstea fericitei născătoare, anul domnului 1311 ».

Așadar, anul 1311 se înscrie ca data cea mai veche din istoria cunoscută a picturii medievale românești, acest atestat de întîietate sporind o dată mai mult valoarea picturilor din nava frumoasei biserici hațegane.

★

Începutul secolului al XIV-lea găsea cnezatele românești din Transilvania, dar mai ales pe acelea din zonele de margine, de nord și de sud, într-o perioadă de activă emancipare. Stimulate de constituirea, la sud de Carpați, a unui puternic voievodat — Țara Românească — a cărui independență avea s-o recunoască, de nevoie, Carol Robert, cu greu scăpat din vîrtejul de săgeți și bolovani al Posadei — cnezatele transilvănene s-au afirmat tot mai mult în viața politică și militară a vremii [39]. Monumentele de zid se înmulțeau mereu pe teritoriile cneziale, confirmînd autoritatea în creștere a cnezilor și făcînd sensibile năzuințele mereu mai ambițioase ale acestora. Împrumuturile din arhitectura de tip occidental sînt în continuare frecvente și faptul nu trebuie să surprindă. Acolo unde tradițiile locale nu puteau să-i ofere modele corespunzătoare, clasa feudală a fost nevoită să și le caute în afară. Înrîuririle atît de puternice care au fost primite în cadrul feudalismului timpuriu nu trebuie însă privite ca simple împrumuturi care nu se încadrau în procesul de dezvoltare internă, ci, dimpotrivă, ele au putut fi receptate numai în măsura în care se dovedeau necesare pentru a prinde rădăcini [40].

Într-o vreme în care, pe șantierele cetăților regale și a castelelor nobiliare, erau nevoiți să salahorească și iobagii români, metodele de construcție în zid erau în mod firesc asimilate — simplificate, desigur, și rusticizate — în lumea satelor românești transilvănene. Așadar, chiar cînd nu au mai făcut apel la meșteri străini — ca aceia care lucraseră la construirea bisericii din Sîntă Mărie Orlea — cnezii puteau folosi mîna de lucru locală pentru ridicarea unor lăcașuri de zid. Conviețuirea lemnului cu piatra în ambianța încă foarte strîmtorată a satelor românești este atestată documentar la Valea, pe valea Carașului în Banat, sat în care, la 1370, era amintită — pe pămîntul lui Tyman « de neam român » — o biserică « parte din lemn și parte din piatră » [41]. Că ori de cîte ori au avut posibilitatea, cnezii și voievozii români au ridicat biserici de zid, în care au folosit mijloacele de expresie specifice arhitecturii contemporane lor, o altă dovadă este dată de recenta descoperire la Cuhea, în Maramureș — zonă

clasică pentru construcțiile de lemn —, a unei biserici de piatră cu absidă poligonală, monument datînd din prima jumătate a secolului al XIV-lea, ctitorie a înaintașilor lui Bogdan, viitor domn neatîrnat al Moldovei [42]. Alte biserici de zid, datînd tot din secolul al XIV-lea, au fost descoperite în curțile voievodale maramureșene de la Giulești și Sărăsău ceea ce dovedește că procesul trecerii la o arhitectură cu materiale trainice se generalizase [43].

Dispariția celor mai multe monumente face dificilă reconstituirea peisajului artistic de atunci dar este sigur că, în pofida măsurilor represive luate de coroana maghiară și de biserica romano-catolică împotriva ortodocșilor [44], în mediul cnezatelor, secolul al XIV-lea a coincis cu o epocă de ascensiune politică și socială care a antrenat, firesc, și activitatea artistică.

Citind printre rîndurile documentului din 1 iunie 1360, prin care Petru, vice-voievodul Transilvaniei și castelan de Hațeg, convoca scaunul de judecată al districtului Hațeg [45], se pot trage concluzii revelatorii asupra organizării cneziale și bisericești a românilor din această parte de țară, și implicit, asupra existenței monumentelor de cult, de artă așadar. Documentul amintește de Petru, protopop de Ostrov, de Zampa, preot din Clopotiva, de Dalc, preot din Densuș, de Dragomir, preot din Tuștea, de Balc, preot din Peșteana. Este firesc să se presupună că, în afară de acești cinci delegați din partea preoțimii hațegane la scaunul de judecată, existau încă mulți alți preoți în parohiile sătești și că, deci, de lemn ori de zid, numărul bisericilor românești era, încă la acea epocă, destul de mare.

*

Decorația pictată a bisericii din STREI (jud. Hunedoara) este unul dintre puținele vlăstare rămase în ființă din această epocă de efervescență artistică. Cu aspectul său rustic, imitînd stîngaci dar expresiv silueta și plastica decorativă a bisericii din Sîntă Mărie Orlea, biserica din Strei se clasează în rîndul monumentelor ridicate către sfîrșitul secolului al XIII-lea [46], epocă în care, în Transilvania, încă se mai îngînau amintirile arhitecturii romanice cu inovațiile stilului gotic. Ca în atîtea alte cazuri și acest monument a rămas vreme îndelungată fără o pictură interioară, decorația murală realizîndu-se — așa cum se va vedea — după o întîrziere de mai multe decenii abia în a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

Din vechiul ansamblu de picturi, astăzi se mai păstrează o serie de fragmente în altar și în naos, alte fragmente părînd a fi ascunse sub stratul de var.

În altar bolta este văruită, dar în partea de răsărit, într-o zonă care a fost parțial degajată de pojghița de var, se vede un fragment din tema iconografică numită *Isus în glorie* sau *Majestas Domini*: în centru este reprezentat Isus tronînd într-o mandorlă de lumină, iar în partea dreaptă se vede un înger îngenunchiat; un altul, asemănător, va fi fost și în partea stîngă, încă acoperită cu var. În registrul superior al pereților altarului, într-un cadru de arcaturi care imită arcadele oarbe familiare în decorația absidelor romanice, se desfășoară o friză de apostoli care țin în mîini evanghelii sau atribute simbolice. Pe peretele nordic sînt vizibile cinci figuri neidentificabile; cea

din colțul de n.e. conturează un personaj ținînd un prunc pe brațul drept (probabil este vorba despre Maria cu Isus). Pe peretele răsăritean pot fi recunoscuți apostolii Iacob cel bătrîn, cu cîrjă de pelerin, Pavel cu sabia, Petru cu cheia și Ion evanghelistul desemnat de inscripția « Iovan ». Pe peretele de sud, friza se continuă cu o figură neidentificată, urmează apoi Matei, Toma și o altă figură aproape integral distrusă (Luca ?). Pe același perete, sub arcul de triumf, se mai văd două figuri de dimensiuni mai mici — un sfînt cu caliciu și un alt sfînt (zonă degradată și parțial văruită). Registrul inferior cuprinde următoarele imagini: pe peretele de nord silueta unei biserici romanice însoțită de inscripția « biserica episcopului Calinic » (**цаква кънинїса пнпа**); pe peretele de răsărit, Ion al milelor ca episcop (**ст Їѡвань пнпа**), Isus în mormînt arătîndu-și rănile și un alt episcop; iar pe peretele de sud se succed : silueta unei biserici romanice, un episcop (Petru) binecuvîntînd, din nou silueta unei biserici, apoi sfîntul Nicolae și, în sfîrșit, un personaj îngenunchiat, în atitudine de rugă, asupra căruia vom reveni. Pe arcul triumfal se mai disting cîteva medalioane, foarte degradate, cu busturi de sfinți.

În naos pictura se păstrează doar pe latura de miazăzi. În dreapta arcului triumfal deasupra unei firide se vede o figură de sfîntă (Ecaterina ?). Pe peretele sudic sînt mai multe fragmente care vădesc maniere diferite: un detaliu dintr-o scenă cu multe personaje [47], baia unui prunc, sfîntul Nicolae între Maria și Isus, apoi — în partea de vest a peretelui — o suită de figuri reprezentate în picioare; un arhanghel, Isus binecuvîntînd, sfînta Duminecă (**нєдєлıа**), Maria cu pruncul (tipul iconografic « Glykophilousa ») și o sfîntă.

Exteriorul bisericii pare să fi avut odinioară o bogată decorație pictată. În secolul trecut mai putea fi văzut în colțul sud-estic al fațadei un Cristofor uriaș purtînd pruncul Isus pe umărul stîng [48]. Ulterior fațadele au fost tencuite. Astăzi, în locurile unde a căzut tencuiala, în special pe latura sudică, pot fi văzute resturi din pictura murală care se pare că acoperea în întregime exteriorul monumentului [49]. Singura imagine păstrată este un *Isus în mormînt (Vir dolorum)* situat în timpanul portalului vestic.

Datorită problemelor de ordin stilistic și iconografic pe care le ridică, picturile bisericii din Strei au făcut posibile variate interpretări și datări, uneori pronunțat contradictorii [50].

O analiză atentă reliefează diferențele stilistice care există între picturile din altar și acelea care decorează peretele sudic al naosului.

Spre deosebire de picturile din altar, unde desenul are un rol hotărîtor, la picturile din navă precumpănitoare este preocuparea pentru modelaj prin modulări de saturație a culorii, volumele sînt mai ferme, expresiile mai nuanțate, ornamentația veșmintelor mai bogată și mai variată. În timp ce la picturile din altar amintirile picturii romanice și tradiția caligrafilor sînt încă prevalente în textura expresiei plastice, picturile din navă vădesc prezența unui artist mai receptiv la inovațiile picturii trecentiste de influență sienneză în forma în care aceste inovații au avut la un moment dat — în a doua jumătate a secolului al XIV-lea — o largă răspîndire, din Tirol pînă în Boemia și Slovacia. Sfîntul Nicolae, reprezentat ca un bătrîn chel, cu barbă albă,

are fața fin modelată cu tonuri de ocru mai luminoase sau mai întunecate [51]. Faldurile reliefate din culoare, ca și aureola plastică, sînt argumente suplimentare pentru stabilirea unor corespondențe cu pictura nord-italiană, corespondențe și mai evidente încă la grupul de sfinți din partea apuseană a peretelui sudic. Fecioara cu pruncul este o grațioasă mlădiță a stilului trecentist de nord, deși iconografia sa aparține tradiției bizantine, fiind o interpretare a « Glykophilousei », în fond o scenă de tandreță infantilă, copilul fiind reprezentat cu obrazul strîns lipit de acela al mamei. Implicațiile iconografiei bizantine sînt de altfel destul de numeroase în picturile navei, printre ele avînd a număra și modul de reprezentare a sfîntului Nicolae binecuvîntînd, încadrat de busturile lui Isus și al Mariei.

În căutarea ambianței stilistice trebuie în primul rînd avută în vedere larga iradiere pe care a avut-o pictura italiană trecentistă în Europa centrală. În Boemia, curtea din Praga a împăratului Carol al IV-lea de Luxemburg, pentru care a lucrat și Tommaso da Modena, a fost un centru de atracție pentru numeroși artiști italieni [52]. Colonizările italiene din Slovacia în această epocă au favorizat de asemenea pătrunderea influențelor trecentiste [53], după cum domnia Angevinilor napolitani a atras în Ungaria artiști de prestigiu, între care, cu probabilitate, Nicoló di Tommaso, care, venind apoi în Transilvania, pare să fi lucrat la catedrala din Oradea. Tirolul și Slovenia, din totdeauna cu puternice legături cu centrele italiene, posedă numeroase monumente decorate în a doua jumătate a secolului XIV cu picturi murale care, stilistic și iconografic, cuprind intense reflexe ale trecentoului nord-italian.

În Transilvania, această iradiere a fost de asemenea destul de puternică. Insuficient studiată încă, ea poate fi totuși urmărită în picturile bisericii evanghelice din Homorod, la biserica romano-catolică din Vlaha, la bisericile reformate din Tileagd, Sic, Mugeni, Sîntana de Mureș, la capela bisericii fortificate din Sînpetru și încă în alte locuri.

Picturile din nava bisericii din Strei, prin calitățile lor artistice, prin noblețea figurilor și grația modelajului, se apropie mai mult de picturile de la Sîntana de Mureș care reprezintă însă o fază mai evoluată, fiind chiar, cu probabilitate, opera unui meșter italian.

Intervin, la Strei, elementele bizantinizante care nu pot fi puse în seama unui aport local, dată fiind prevalența stilistică nord-italiană. Sinteza trebuie să se fi produs în altă parte, într-o țară în care confluența bizantino-italiană era puternică, pe un fond de mai veche conlucrare.

Picturile din altar se caracterizează prin efectul decorativ al ansamblului obținut în cadrul unei execuții rusticizate dar de bună ținută artistică [54]. Figurile sînt puternic conturate, liniile au o scriere cursivă, definind în mod sintetic suprafețele și volumele. Caligrafierea precisă a desenului simplificat, redus la esențial, amintește de ductul ferm al plumbului, care leagă fragmentele unui vitraliu. Această legătură stilistică între cele două feluri de pictură nu este întîmplătoare, ci se bazează pe o influență reală a artei vitraliului atît asupra picturii de manuscris cît și asupra picturii murale. Figurile apostolilor, mult stilizate, sînt ovale, cu maxilare puternice, cu părul desenat în linii paralele, cu ochii migdalați, larg dechiși, cu sprîncenele ridi-

cate, ceea ce imprimă personajelor un aer de veșnică mirare. Foarte asemănătoare prin construcție, figurile sînt diferențiate doar prin elemente accesorii — unele au barbă altele nu —, prin indicarea sumară a vîrstei. Culoarea este așezată în suprafețe plate, cu rare și timide indicații de volum : pete mai închise pentru pomeți și alternări de închis-deschis pentru falduri. Gama cromatică, destul de restrînsă, este armonizată în suprafețe mari : fond ultra-marin, arcaturi galbene, veșminte roșii, verzi și ocru cu motive decorative simple (cercuri și puncte), figuri ocru-galbene cu ușoare intervenții de roșu, desen cu brun și alb. Modul de execuție, ritmica liniștită a gesturilor, faldurile cu curgere molatică, totul concură la unitatea decorativă a ansamblului. Prin toate datele stilistice, picturile altarului din Strei ne situează în lumea unei arte eclectice, în care tradițiile romanice nu s-au stins, în care influența stilului gotic internațional s-a redus doar la concepția caligrafică a desenului și la portul bărbii bifurcate. De asemenea răzbat aici ecouri ale picturii trecentiste din nordul Italiei, sesizabile în tehnica frescei, în ochii migdalați, în bandourile decorative de tradiție cosmatescă.

Poziția stilistică a picturilor din altar se explică prin întîlnirea, într-un mediu artistic provincial, a mijloacelor de expresie devenite tradiționale cu elemente inovatoare, încă neînțelese și neasimilate. Fenomenul, susținut cu artiști modești, se dezvoltă în paralel cu cel al iradierii directe a picturii italiene și are cam aceeași arie teritorială și cronologică. Picturi întru totul asemănătoare ca fizionomie stilistică pot fi văzute la biserica din Murska Sobota — Slovenia, unde există o reprezentare a apostolilor în sanctuar, datată în jur de 1370 [55]. Mergînd pînă la identitate sînt asemănările cu teoria de apostoli care decorează sanctuarul bisericii din Chyžné — Slovacia, datată în al treilea sfert al secolului al XIV-lea [56]. Aceeași tipologie, aceleași gesturi, același mod de a concepe desenul, același drapaj — sînt suficiente elemente comune pentru a situa cele două picturi în aceeași ambianță artistică. Tot atît de frapante sînt asemănările cu picturile bisericii din Butoniga — peninsula Istria, unde regăsim cortegiul de apostoli cu figuri caligrafiate, cu ochi mari migdalați, cu gesturi liniștite [57]. Pretutindeni sînt de relevat formele eclectice și amprenta italienizată care, în cele din urmă, localizează stilistic aceste picturi.

Cu privire la programul iconografic, o atenție specială se cuvine teoriei de apostoli a cărei reprezentare în altar a prilejuit variate interpretări [58]. De îndepărtată origine bizantină, această temă iconografică a cunoscut o largă răspîndire, putînd fi întîlnită în numeroase sanctuare, din Egipt pînă în Scandinavia, din Cappadochia pînă în Catalonia. Preluată de iconografia occidentală, reprezentarea teoriei de apostoli a devenit curentă în arta romanică și gotică, bucurîndu-se de un mare prestigiu pînă tîrziu, în secolele XIV-XV, într-o vreme în care în lumea bizantină, care o zămislise, fusese de mult înlocuită cu alte teme. Cu deosebire frecventă în pictura murală de tip occidental din țările central-europene [59], această temă a pătruns și în Transilvania cu probabilitate în cursul secolului al XIII-lea. În contextul picturilor medievale din Transilvania considerate în ansamblu, tema apostolilor în sanctuar este nu numai una dintre cele mai răspîndite dar, totodată,—de la biserica evanghelică din Homorod, unde poate fi datată către începutul secolului al XIV-lea, și pînă la capela Sf. Marta din Mediaș, la începutul secolului al XVI-lea — se dovedește și foarte persistentă în

timp. Într-adevăr, în afară de biserica din Strei și de cele anterior amintite, această temă mai poate fi întîlnită la biserica romano-catolică din Valea Crișului (sfîrșit sec. XIV), la bisericile reformate din Sîntana de Mureș (sfîrșit sec. XIV), Sîntă Mărie Orlea (început sec. XV) și Remetea (început sec. XV), de asemenea existase la biserica reformată din Deva, la biserica ortodoxă din Șeghiște și la aceea din Tărcăița (sec. XV).

Apariția unei teme iconografice care — la epoca dată — era specifică programului iconografic catolic, într-o biserică românească nu trebuie să surprindă. În secolul al XIV-lea, arta feudală românească din Transilvania se afla încă în stadiul împrumuturilor și, așa cum în arhitectură fuseseră preluate metode și tipuri de construcție romanice și gotice, pentru realizarea decorațiilor murale se impunea cu necesitate angajarea unor pictori de formație apuseană, dintre aceia care în mod curent peregrinau prin așezările Transilvaniei.

Vorbind despre modul de reprezentare al apostolilor în altarul bisericii din Strei, trebuie subliniat că el decurge chiar din determinantele stilistice ale momentului artistic în care aceste picturi au fost realizate. Într-adevăr, dacă în frescele bisericii de la Bawit (Egipt sec. VI) [60] sau în cele ale bisericilor catalane San Climent de Tahull și Santa Maria de Tahull (sec. XI)[61], apostolii sînt înfățișați frontal, static, trădînd o imediată influență a picturii și mozaicurilor bizantine timpurii, mai tîrziu, pe măsură ce arta se eliberează tot mai mult de hieratismul primitiv, pe măsură ce curentul popular-narativ răzbate cu vigoare sporită în arta romanică, pentru a culmina în cea gotică, atitudinile și gesturile din reprezentările apostolilor devin tot mai agitate, mergînd pînă la sugerarea unor pasionate discuții, așa-numitele *sacre conversazioni*. Etapele acestei evoluții, dictate de prefacerea necontenită a rosturilor artei, prefacere determinată de chiar cerințele progresului societății feudale, poate fi urmărită în numeroase exemple. Pentru ilustrarea momentului stilistic al picturilor de la Strei, este semnificativ faptul că Ion evanghelistul este înfățișat sprijinindu-și mîna pe umărul lui Petru cu un gest plin de familiaritate.

Aparținînd unui cadru stilistic și iconografic bogat reprezentat în ambianța artistică din țările central europene, picturile altarului bisericii din Strei ilustrează un anume moment din evoluția picturii medievale provinciale, cînd, pe fondul devenit tradițional al picturilor romanice, se suprapuneau, deopotrivă, unele inovații ale « goticului internațional » ca și vagi ecouri din pictura nord-italiană trecentistă. Au fost citate deja izbitoarele asemănări stilistice și iconografice cu picturile care decorează bisericile Murska Sobóta (Slovenia — 1370), Chyžné (Slovacia — al treilea sfert al secolului al XIV-lea) și Butoniga (Istria — către 1400).

Considerînd toate aceste asemănări — care pot fi lesne explicate prin strînsele relații artistice care au existat efectiv în evul mediu între Transilvania și aceste țări — datarea picturilor din altarul bisericii din Strei decurge firesc, realizarea lor fiind posibilă în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, cu probabilitate către sfîrșitul celui de al treilea sfert.

Picturile peretelui sudic al naosului, la care amprentele stilistice nord-italiene sînt mai evidente, aparțin cu siguranță aceleiași epoci, între straturi fiind o perfectă continuitate.

Încercînd să identificăm țara de baștină a celor doi pictori care au conlucrat la Strei, nu se poate să nu ținem sema de inscripțiile care însoțesc figurile.

Grafia Iovan pentru Ion și prezența sfintei Duminici *(Nedelia)* îndreaptă atenția către zona Dalmației de nord, a Sloveniei, acolo unde toate datele stilistice amintite mai sus se întîlnesc la numeroase monumente, unde de asemenea sînt frecvente onomasticele Iovan și Nedelia, sfînta Nedelia apărînd deseori și în iconografia locală. De fapt, numai prin prezența unor pictori veniți din această zonă pot fi motivate stilistic atît picturile din altar cît și cele din navă.

Personajul îngenunchiat în atitudine de rugă pe peretele sudic al altarului, în registrul inferior, ascuns după ușa diaconicească, nu este altul decît meșterul principal al ansamblului decorativ al bisericii, care a ținut astfel să-și sublinieze prezența. Îmbrăcat într-un costum tipic de tîrgoveț din secolul al XIV-lea — în așa-numita « chape », o haină strîmtă și lungă încheiată în nasturi, prevăzută cu o glugă care acoperă gîtul și capul, lăsînd liberă doar fața — meșterul a adăugat autoportretului o inscripție care conținea numele său și precizarea că a pictat biserica. Parțial distrusă, în starea de azi descifrarea acestei inscripții rămîne lacunară, numele meșterului fiind, cu probabilitate Grozie[62]. Acestui meșter, cu nume încă ipotetic i se pot deci atribui picturile din navă, de pe peretele sudic, celuilalt revenindu-i picturile din altar chipul sfintei Ecaterina și *Baia pruncului*, din naos, de asemenea imaginea lui Isus în mormînt care decorează timpanul portalului vestic.

Realizate într-o epocă în care centrele locale de pictură nu dobîndiseră o fizionomie proprie, cînd nici Țara Românească, nici Moldova nu puteau oferi încă posibilitatea unor rodnice schimbări artistice, așa cum se va întîmpla doar cîteva decenii mai tîrziu, picturile bisericii din Strei sînt, așadar, expresia acelei epoci în care cnezii români din Transilvania mai erau încă obligați să facă apel la meșteri străini pentru satisfacerea nevoilor lor artistice.

PRIMELE SINTEZE LOCALE

(cca 1390 — cca1420)

A doua jumătate a secolului al XIV-lea și primele decenii ale secolului al XV-lea reprezintă în viața României intracarpatice o perioadă de grele frămîntări [63]. Ofensiva feudalității maghiare, cu instituțiile sale, împotriva organizațiilor vechi românești mărginașe a avut drept urmare o crîncenă încordare a relațiilor sociale, răzvrătirile țăranilor asupriți fiind numeroase în această vreme, în a cărei cronică marea răscoală de la Bobîlna avea să înscrie un nou capitol de însîngerare și durere. În același timp, sub masca acțiunilor de convertire religioasă, clerul catolic ducea de fapt o îndîrjită campanie de aservire socială, între obligațiile țăranilor trecuți la catolicism fiind și plata « decimei » cuvenită scaunului apostolic. Alianța dintre vîrfurile feudale împotriva populației de rînd explică de ce inițiativele clerului catolic s-au bucurat de sprijinul feudalității locale care a adoptat măsuri corespunzătoare de represiune.

Pentru înțelegerea împrejurărilor potrivnice, îngrăditoare ale modestelor înfiripări românești în artă, care — ca pretutindeni în evul mediu — erau strîns legate de biserică, este util de știut că în conciliul ținut la Bratislava, în 1309, se hotăra lipsirea de privilegii a tuturor celor ce nu acordau respectul datorat Romei sau faptul că, în 1360, regele Ludovic Angevinul poruncea scoaterea din țară a preoților «schismatici» împreună cu familiile lor, iar mai tîrziu, Sigismund de Luxemburg hotăra despuierea de orice avere a celor ce nu vor trece la catolicism [64].

Dar, în pofida numeroaselor adversități, în condițiile amenințării tătărești și a armatelor otomane de curînd ivite la hotarele regatului, rolul militar al cnezatelor a crescut, avînd drept consecință o răspicată afirmare pe plan social și politic a nobilimii românești. Datorită colaborării lor cu puterea centrală, unii dintre cnezii și voievozii români reușesc să dobîndească privilegii importante, întărite prin diplome regale, fiind ridicați pe trepte nobiliare înalte, cum s-a întîmplat cu familiile Huniadeștilor, Cîndeștilor, Leleștilor, Bâleștilor sau Basarabeștilor hunedoreni, Bizereștilor și Mutniceștilor bănățeni, Dragoșeștilor maramureșeni etc [65].

Pe pămînturile lor, cnezii înnobilați au avut îngăduința să ridice biserici de zid care — oricît de modeste ar fi fost — reprezentau cele mai importante realizări pe plan artistic din ambianța satelor românești în mijlocul cărora erau înălțate.

Din numărul mare de monumente românești ctitorite în această vreme și despre a căror existență aflăm documentar, curgerea timpului nu a păstrat decît foarte puține.

Căzute în ruină, cele mai multe s-au risipit în uitare, pentru întregirea fizionomiei artistice a epocii, istoricului rămînîndu-i cu precădere informarea zgîrcită a izvoarelor scrise. Pierdere ireparabilă și inestimabilă, pentru că nici închipuirea cea mai vie nu poate restitui, fie și parțial, înfățișarea reală a valorilor de artă dispărute.

Dispărute pentru totdeauna, aceste monumente vor fi jucat la vremea lor un însemnat rol de catalizator artistic, menționarea lor fiind așadar necesară pentru înțelegerea efortului creator al cnezatelor din « Țara Plaiurilor », denumire dată Transilvaniei în documentele românești ale epocii.

În Maramureș, documentele amintesc de mănăstirile din Ieud (1364), din Biserica Albă (1373) și din Bîrsana, de asemenea de mănăstirea Sf. Mihail din Peri (1389) ctitorie a voievozilor Dragoșești care reușeau, în 1391, ridicarea ei la rangul de stavropighie, transformînd-o, așadar, într-un element de sprijin al independenței religioase a românilor maramureșeni [66].

Tot acestui sfîrșit de veac i-au aparținut dispăruta biserică din Rediu-Cluj (1398), biserica înnoită a mănăstirii bănățene de la Partoș, vechea biserică din Lugoj, ca și biserica de lemn cu hramul Adormirea Maicii Domnului din Șcheii Brașovului (cca 1390).

Enumerarea nu este, desigur, completă. Adăugîndu-i însă monumentele existente încă în părțile hunedorene, asupra cărora vom stărui cu deosebire, efortul creator din cnezatele « Țării Plaiurilor » dobîndește contere mai viguroase definindu-se prin perseverență și năzuință de individualizare.

Dar, în epoca de care ne ocupăm, cadrul istoric al Transilvaniei s-a îmbogățit cu elemente noi, care vor avea urmări imediate și în viața artistică a cnezatelor. În luptă cu regatul maghiar, țările de sine stătătoare ale Munteniei și Moldovei își afirmau cu dîrzenie independența, exercitînd o puternică atracție asupra cnezatelor transilvănene. Feudele domnilor români în țara Almașului și Făgărașului prilejuiau stabilirea unor contacte nemijlocite dintre românii de pe cei doi versanți ai munților, făcînd posibile rodnice relații artistice. Ctitoriile lui Radu I de la Rășinari (1383) și Rîșnov (1384) sau existența mănăstirii din Scorei-Făgăraș, către egumenul căreia, Stanciu, se îndrepta dania lui Mircea cel Bătrîn [67], reprezentau, dincolo de rosturile lor religioase, punți de legătură artistică între cnezatele transilvane și vatra de artă de curînd constituită între fruntariile Țării Românești. A contribuit la aceasta și organizarea bisericească din statele române care și-a prelungit influența și în « Țara Plaiurilor », asupra căreia — la 1389 — își lărgea efectiv autoritatea mitropolitul Antim al Țării Românești. Trebuie să nu uităm că în evul mediu biserica era nu numai un instrument al ideologiei feudale, dar era și principala deținătoare a producțiilor de artă, ca să înțelegem de ce o anumită biserică sau mănăstire, o anume legătură religioasă avea uneori și importante implicații artistice.

Efectul legăturilor artistice cu țările române de sine stătătoare nu a întîrziat să se facă simțit în pictura ctitoriilor cneziale transilvănene. Sub semnul acestor legături, pictura românească din Transilvania, pînă atunci îndatorată meșterilor peregrini, uneori de eclectică formație occidentală — cum se întîmplase la Strei — s-a orientat spre formele artistice de ambianță bizantină, care găseau în Muntenia o nouă și originală

dezvoltare. Altoirea elementelor stilistice și iconografice bizantine în fondul — devenit oarecum tradițional, — de influență occidentală, a prilejuit realizarea unei insolite sinteze, determinante fiind — în ultimă instanță — caracterul rustic, prospețimea naivă a exprimării, calități lesne explicabile, dacă se ține seama de mediul sătesc în mijlocul căruia aveau loc amintitele confluențe artistice.

În această perioadă, care ar putea fi situată în ultimul sfert al secolului al XIV-lea și primul sfert al secolului al XV-lea, are loc constituirea unor adevărate centre de zugravi locali, prin activitatea cărora se asigură decorarea numeroaselor biserici ctitorite de către cnezii transilvăneni. Dispariția monumentelor din Banat, Maramureș, din Țara Oltului, nu îngăduie conturarea întregului fenomen al dezvoltării picturii murale în Transilvania de atunci, în schimb picturile păstrate în Țara Hațegului, în Zărand, pe Mureș și în depresiunea Beiușului, fac posibilă o destul de substanțială evocare a acelei epoci îndepărtate cînd, cu mijloace modeste, se cristaliza una dintre cele mai vechi sinteze de artă românească.

*

Primul monument care vine să ilustreze această epocă pare să fie biserica din LEȘNIC [68].

Leșnicul este o mică așezare sătească situată pe valea Mureșului, la apus de Deva, cale de 18 km. Aici, sub poala unui deal coborîtor din munții Poiana Ruscă, în mijlocul tăcerii unui țintirim, se ridică, albă și sfioasă, o veche bisericuță de țară. Aspectul exterior, proaspăt văruit, nu-i trădează vîrsta, doar ferestrele naosului, înguste de numai un lat de palmă, tăiate în cîte o singură lespede gălbuie, lasă să i se întrevadă vechimea multiseculară. Alcătuită dintr-un altar dreptunghiular, o navă scurtă, la care s-a adăugat un pronaos deasupra căruia se înalță o mică clopotniță de bîrne, biserica în înfățișarea de azi, nu diferă prea mult de forma sa inițială care poate fi reconstituită cu ajutorul tabloului votiv, foarte șters dar, din fericire, încă descifrabil. Macheta bisericii, așa cum apare în tabloul votiv arată că, la origine, în locul pronaosului se afla un turn clopotniță. Astfel reconstituită cu turn, navă și altar, biserica din Leșnic este întrutotul asemănătoare cu suratele ei de la Sîntă Mărie Orlea și Strei, reproducînd adică un tip de construcție care avea să devină familiar modestelor ctitorii ale cnezilor transilvăneni în preajma anului 1400.

Ctitorul bisericii este cnezul Dobre « Românul », fiul lui Ion din Leșnic, căruia regele Sigismund de Luxemburg îi dăruia, în 1394, drept răsplată pentru slujbele credincioase săvîrșite în diferite împrejurări, cnezatul pădurii Leșnic, cu condiția să îndeplinească îndatoririle îndătinate în cetatea Devei, după cum fac și alți cnezi [69].

O analiză a ansamblului de picturi păstrate în interiorul bisericii din Leșnic relevă existența a două epoci distincte. În timp ce pe pereții de sud-vest și nord ai naosului se păstrează decorația originară realizată în ultimii ani ai secolului al XIV-lea sau la începutul veacului următor, peretele de est al naosului și altarul sînt acoperiți cu o pictură datînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Programul iconografic al primului strat de pictură este deosebit de simplu. Peretele sudic conține cîteva panouri înfățișînd respectiv, pe un prooroc (Daniil ?) și pe mucenița Varvara, pe apostolii Petru și Pavel, *Răstignirea* și *Învierea drepților*, această ultimă scenă ocupînd mai mult de jumătate din suprafața peretelui. Peretele vestic este consacrat în întregime *Judecății de apoi*. Pe peretele nordic, în registrul superior sînt reprezentați doi sfinți militari călări, Maica Domnului cu pruncul între sfinte și sf. Gheorghe omorînd balaurul. În registrul inferior, două panouri înfățișează chinurile iadului, iar un al treilea panou cuprinde imaginea votivă a donatorilor. Inscripții slavonești, pe alocuri șterse, subliniază identitatea imaginilor.

Scenele au dimensiuni relativ mari, doar cîteva sînt suficiente ca să acopere un întreg perete, dispoziția compozițională a imaginilor este simplă și clară; desenul are o scriere largă și apăsată, fiind redus la esențial; culorile sînt așezate în tente plate, fără strălucire, gama cromatică fiind cu deosebire restrînsă. Pe fondul gri-neutru al suportului — care are aspectul și rezistența unui ciment — se compun, în suprafețe echilibrate, zonele de gri-verzui, gri-bleu, roșu englez, sienna naturală, galben și alb, chenarele fiind trase cu sienna roșcată.

Definitorie pentru aceste picturi este structura stilistică deosebit de complexă, rezultată din confluența unor elemente specifice picturii romanico-gotice transilvănene [70] cu elemente de origine bizantină, totul implantat într-o viziune artistică vie și originală. În categoria elementelor romanico-gotice transilvănene se înscriu structura simplă a imaginii — ca grupaj de mase și cromatică —, absența planului secund, desenul apăsat, conturînd cu fermitate siluetele, de asemenea unele implicații iconografice, ca Fecioara cu pruncul între sfinte. Ariei de artă ortodoxă îi aparțin deopotrivă iconografia — în datele ei esențiale — ca și redactarea unor compoziții importante — *Judecata de apoi*, de exemplu — dar, mai ales canonul figurilor unor sfinți.

Lungile inscripții caligrafiate cu îngrijire în vechea limbă a cultului slavon, adoptată și de români în cursul evului mediu, indică cu certitudine că autorul picturilor era un ortodox. Caracterele specifice ale artei sale dovedesc că era format într-o ambianță bogată în tradiții romanico-gotice, dar o ambianță provincială, în care mijloacele de exprimare artistică fuseseră reduse la minim, fără alte preocupări în afară de redarea inteligibilă a unui program. Din întîlnirea, într-un mediu artistic periferic, a unor elemente de tradiție bizantină cu elemente de tradiție romanico-gotică a rezultat arta zugravului de la Leșnic, artă în care se recunosc și unele accente cu totul personale.

Avraam cu sufletul celui drept adăpostit la sîn, singura figură care s-a păstrat din grupul celor trei patriarhi reprezentați în grădina raiului [71], are aerul rustic al unui unchiaș sfătos poposit într-o livadă cu pomi încărcați, pentru a spune povești nepotului așezat pe genunchi și strîns la piept cu liniștită dragoste. Farmecul de basm și limpezimea decantată a acestei scene par desprinse din lumea satului românesc în care formele artistice au vădit din totdeauna o preferință deosebită pentru echilibrul compozițional, pentru puritatea acordurilor, pentru căldura potolită a sentimentelor. Acest sens al purificării poate fi lesne intuit și în modul de reprezentare a scenei în care animalele restituie, cu prilejul *Judecății de apoi*, trupurile celor devorați. Atît

de dramatică în unele picturi orientale sau occidentale, la Leșnic reprezentarea acestei scene capătă aspectul unei decorații, pe suprafața plată a fondului animalele fiind așezate ca simple elemente de compoziție ornamentală.

Se cuvine de asemenea să menționăm figura de o nobilă prestanță a sfintei Varvara sau frumosul portret al sfîntului Petru, în ale cărui trăsături blajine recunoaștem tipul țăranului român. Descifrăm în aceste portrete, în liniile lor blînde dar ferme, în robustețea construcției, ca și în cromatica discretă, lipsită de stridențe, valori estetice care depășesc cadrul unei creații accidentale și care se recunosc ca elemente definitorii pentru arta populară românească în ale cărei bune tradiții a lucrat zugravul anonim.

Așadar, cnezul Dobre « Românul » a încredințat zugrăvirea bisericii sale unui zugrav localnic, unui român de prin părțile Hunedoarei unde — așa cum se va vedea — picturile murale realizate în această vreme prezintă caractere stilistice și iconografice omogene.

În tabloul votiv, figura cnezului Dobre abia se deslușește. Este un bărbat matur, cu barbă și mustăți, îmbrăcat într-o haină lungă și largă. În mîna stîngă ține macheta bisericii. Ctitorul este însoțit de o femeie al cărei chip cu ovalul fin este înfășurat într-o năframă, potrivit portului popular.

Faptul că Dobre cnezul a fost reprezentat cu un toiag cruciform, pare să fie o aluzie la acele împrejurări pline de zbucium, cînd lupta antiotomană era tot mai îndîrjită, cînd, sub semnul crucii, se ducea de fapt un crîncen război împotriva unor aprigi invadatori. În această luptă deosebit de grea, rolul cnezatelor românești din Banat și din districtele Hunedoarei și Zărandului a fost dintre cele mai importante, pierderile omenești fiind nenumărate. Ca un ecou al acelor vremuri de neîntreruptă bătălie, trebuie considerată și introducerea în cadrul compoziției tradiționale a *Judecății de apoi* a unui element cu totul original. Pe peretele sudic, — deci în partea dreaptă a scaunului de judecată [72] —, sînt înfățișați doi ostași, primul ducînd pe umăr trupul neînsuflețit al unui oștean căzut în război — avînd o săgeată înfiptă în piept —, cel de al doilea ducînd, tot pe umăr, un țap. O inscripție pictată deasupra întregii scene glăsuiește astfel: **ѡ братие Мое Колїко ме обꙖдох страйа земли за грѣхи мое** adică: « O, fratele meu, cît de mult am suferit în țară străină pentru păcatele mele» [73].

Această imagine este desigur o evocare a jertfelor de sînge plătite de Dobre « Românul » în luptele cu turcii, lupte în care au căzut rude apropiate, poate un fiu, poate un frate, ucis de săgeată pe meleaguri străine. Ar putea fi vorba despre o participare a cnezilor bănățeni la luptele antiotomane — în anii 1390-1391 —, cînd cetele prădalnice de achingii, trimise de Firuz bei, trecuseră Dunărea în Țara Românească și Banat, jefuind cumplit sau poate este o rememorare a faptelor de arme petrecute în toamna anului 1394, cînd, după strălucita victorie de la Rovine (10 octombrie 1394), repurtată de armatele lui Mircea cel Bătrîn asupra turcilor lui Baiazid, unele pîlcuri turcești, care se retrăgeau în dezordine, au fost nimicite de oștile lui Sigismund de Luxemburg, venit în Banat pentru a sprijini acțiunile aliatului său. Știind că documentul prin care cnezul Dobre este răsplătit pentru faptele sale datează

de la sfîrșitul aceluiași an (27 decembrie, « cînd se prăznuiește sărbătoarea protomartirului Ștefan »), faptul pare a fi cu putință [74].

Oricum, dincolo de aceste, încă ipotetice referiri la evenimentele militare ale timpului, imaginea de la Leșnic a ostașului căzut în bătălie constituie, cel puțin deocamdată, singurul caz cunoscut cînd luptele de apărare împotriva turcilor găsesc o asemenea ilustrare în contextul iconografiei bisericești medievale. Aluzii la aceste lupte pot fi întîlnite și pe unele icoane sîrbești, cum ar fi icoana fecioarei « Pelagonitissa », din *Zrze* (1421), a cărei inscripție precizează că fratele donatorului a murit în captivitate [75].

La Leșnic, țapul ar putea reprezenta ideea de jertfă, în spiritul simbolic al sacrificiului lui Avraam, întărind deci sensul imaginii pe care inscripția îl tîlcuiește cu atîta jale.

Această ilustrație de cronică — multă vreme uitată — vine să întregească istoria acelei epoci de îndelungate și grele lupte antiotomane, în care marele erou hunedorean, românul Iancu de Hunedoara avea să înscrie o atît de strălucită epopee. Aceste lupte, la care participarea românilor hunedoreni a fost subliniată în repetate rînduri, aveau, dincolo de semnificația lor defensivă. un pronunțat caracter social, înrolarea în armatele lui Iancu fiind cel mai bun prilej pentru iobagi de a părăsi pămînturile de care erau legați. De aici, și largul sprijin popular de care s-a bucurat Iancu de Hunedoara, de aici și numeroasele sale victorii.

Tulburătoare prin vibranta evocare a unor vremuri de luptă, de mult apuse, această imagine este emoționantă și prin naivitatea plină de farmec a limbajului artistic, prin exprimarea fără echivoc a mesajului său. Comparabilă, ca sens ideologic, cu *cavalcada sfinților militari* din biserica Sfînta Cruce, ctitorită de Ștefan cel Mare la Pătrăuți (1487), sau cu *Asediul Constantinopolului* zugrăvit la exteriorul mai multor biserici moldovenești din vremea lui Petru Rareș [76], imaginea de la Leșnic a ostașului căzut pentru apărarea pămîntului patriei avea valoarea unui îndemn la luptă împotriva turcilor care, în repetate rînduri, pustiiseră Transilvania, ducînd zeci de mii de oameni în robie.

Recunoaștem aici afirmarea unui puternic simț al prezentului istoric care, forțînd canoanele iconografiei tradiționale, oferă o ilustrare emoționantă a vieții pămîntene, reală și plină de zbucium.

Un alt aspect demn de relevat în *Judecata de apoi* de la Leșnic este prezența accentelor satirice, în rîndul celor chinuiți de flăcările iadului fiind înfățișați: zlătarul, crîșmarul, prostituata, preotul păcătos. Este cea mai veche reprezentare de acest tip din pictura medievală românească, preludiu îndepărtat al acelor « judecăți » bogate în tăișuri de critică socială din pictura secolului al XVIII-lea.

★

Tot unor zugravi locali li se datoresc zugrăvelile care împodobesc biserica din CRIȘCIOR (în apropiere de Brad, jud. Hunedoara) [77]. Ctitorită de unul din voievozii din familia Bâlea — unul dintre ei, Ladislau, este pomenit în 1404 ca trimis al regelui

Sigismund [78] — biserica din Crișcior nu are în prezent nimic atrăgător ca arhitectură. O construcție simplă, cu navă alungită, cu un turn vestic, disproporționat de mic în raport cu corpul bisericii, o absidă înnoită în urma unei refaceri, totul înecat într-o tencuială inexpresivă, nimic care să trădeze cît de cît valoroasa zugrăveală din interior și, mai ales, frumusețea tabloului votiv.

Din nefericire, din decorația inițială pînă la noi a ajuns foarte puțin. Cîteva fragmente din ciclul vieții lui Hristos (*Spălarea picioarelor* și *Cina cea de taină* pe peretele vestic, registrul superior, *Purtarea crucii* pe peretele nordic, registrul inferior); *Adormirea Maicii Domnului* pe peretele vestic, registrul superior, doi sfinți călări — Dumitru și Teodor — pe același perete în zona inferioară; imaginea sf. Gheorghe omorînd balaurul, sfînta Marina martelînd diavolul — pe peretele nordic, grupul celor trei regi sfinți ai Ungariei : Ștefan, Emeric și Ladislau — peretele sudic — și friza donatorilor pe peretele sudic și pe cel vestic, în registrul inferior; e tot ceea ce a rămas dintr-un ansamblu pe care—ținînd seama și de rezultatele recentelor lucrări de restaurare — îl putem bănui a fi fost la origine deosebit de impresionant [79]. La exterior, pe peretele nordic, se păstrează cîteva fragmente din *Judecata de apoi* realizate însă mai tîrziu, către sfîrșitul secolului al XV-lea.

Dovedind multe inegalități de execuție, picturile de la Crișcior par să fie ieșite de sub penelul a doi zugravi. Unul, autorul scenelor *Purtarea crucii* și *Sfîntul Gheorghe omorînd balaurul* e mai frust și mai colorat în același timp.

Îmbrăcat într-o cămașă de zale, desenate cu o răbdătoare naivitate, cu umerii înfășurați într-o pelerină roșie care se desfășoară fluturînd, sfîntul Gheorghe se avîntă călare pe un cal alb, către balaur pe care îl străpunge cu sulița. În fața sfîntului, coborînd din cer, un înger îl îndeamnă în luptă. Domnița salvată de temerarul cavaler este înfățișată în stînga cu fața în palme, înveșmîntată într-un costum brodat cu perle amintind pe cel al prințeselor bizantine. Simplificată, fără introducerea obișnuitului castel, compoziția își păstrează prospețimea notației naive a legendei sfinte, în fapt o poveste atît de asemănătoare cu aceea a feților frumoși din mitologia românească.

Farmecul de povestitor al acestui zugrav este încă mai evident în compoziția — din păcate mult ruinată — *Purtarea crucii*. Grupul ostașilor care alcătuiesc escorta a prilejuit artistului popular notarea plină de vioiciune a unor expresii în care intenția caricaturală este îngroșată prin stîngăciile de exprimare. Profilele ostașilor conturate cu vervă sînt așezate într-o sugestivă înșirare descendentă formînd o adevărată galerie de tipuri grotești. Aici, ca și la Leșnic, ne aflăm în fața unui meșter de țară, a cărui artă, viguroasă, își acoperă stîngăciile prin spontaneitatea exprimării. Ca și la Leșnic, efectul obținut pare să evoce oarecari amintiri romanice, dar trebuie subliniat că această impresie poate fi în exclusivitate rezultanta facturii rusticizante specifică meșterilor de țară, din rîndul cărora descindea și meșterul de la Crișcior.

Alături de fragmentele discutate pînă aici, biserica din Crișcior posedă — așa cum s-a arătat — și altele, căror realizare s-a împlinit prin penelul altui zugrav, de data aceasta un artist în toată puterea cuvîntului.

Atenția este atrasă în primul rînd de tabloul votiv. Puternic ciocănit de zidarii care, la o epocă nedeterminată, au acoperit vechea zugrăveală cu un strat gros de tencuială, această lucrare impune prin noblețea expresiei, prin monumentalitate și simplitate.

Pe un fundal de arcade albe, care dădeau unitate și ritm întregii compoziții, tabloul votiv cuprinde două zone adiacente, pe peretele sudic și pe cel vestic. Imaginea principală se află pe peretele vestic unde sînt înfățișați voievodul ctitor Bâlea, cu soția sa Vișa, prezentînd Maicii Domnului macheta bisericii. Între cei doi ctitori era reprezentat un băiețaș Ștefan, fiul lui Iuga. Urmaș al voievodului Bâlea, Iuga, împreună cu un alt fiu al său, Laslău, este reprezentat în extremitatea vestică a peretelui sudic, deci în imediata vecinătate a grupului central [80].

Aproape monocrom, întregul ansamblu fiind dominat de albul grizat al fondului, întreaga frumusețe a acestui tablou votiv este dedusă din calitatea nobilă și expresivă a desenului. Trăsături sigure, estompate de vreme, însuflețesc expresia plină de distincție a ctitorului Bâlea, a cărui figură, cu un oval perfect, este încadrată de părul bogat, tuns cu grijă, și de barba mică în care se pierd mustățile subțiri. Nasul drept și prelung, ochii migdalați, sprîncenele groase îmbinate, gura frumos conturată, toate detaliile figurii concură la determinarea unui portret de o remarcabilă vigoare. Costumul este cel al unui nobil din secolul al XIV-lea cu tunica pe talie, avînd mînecile largi și guler înalt, cu centură atîrnînd pe șold, cu spada împodobită la plăsele și teacă, cu pietre scumpe. Liniile largi, șerpuitoare, ale costumului contribuie la impresia de eleganță pe care o dau în primul rînd proporțiile generale ale figurii. Artistul a lungit trupurile, fără să le diformeze, obținînd, dimpotrivă, un efect de monumentalitate și distincție în același timp. Figura Vișei a fost grav afectată de loviturile de ciocan ale zidarilor, încît nu mai poate fi judecată decît parțial. Din costumul ei este de reținut în primul rînd vălul alb, care îi înfășoară capul și umerii, amintind de portul popular al femeilor din satele de munte. Este un element de observație realistă care validează și veridicitatea costumului purtat de Bâlea, costum care ne permite să reconstituim, fie și parțial, situația socială a acestui voievod de țară înnobilat.

Acest tip de costum își găsește corespondența în pictura sîrbească de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, de exemplu la biserica Precistei din Dobrun unde există un portret al protovestiarului. ctitor, realizat în jurul anului 1383 [81]; corespondență prețioasă atît pentru datarea ansamblului de la Crișcior cît și pentru conturarea legăturilor cnezatelor transilvănene cu sudul ortodox.

Întru totul asemănătoare cu costumul ctitorului sînt și costumele lui Iuga și Laslău, cu deosebirea că la aceștia tunicile sînt de culoare brună, iar mînecile albe, în dungi, sînt strînse la încheietură cu manșete strîmte.

Pe peretele sudic, într-un panou din apropierea ușii sînt reprezentați cei trei regi sfinți ai Ungariei : Ștefan, Emeric și Ladislau. Caligrafiate cu cursivitate, figurile celor trei regi (parțial deteriorate) impun privitorului prin aceeași notă de distincție pe care am întîlnit-o și la tabloul votiv. Îmbrăcați în tunici strîmte, brune și roșii, cu mîneci scurte, de sub care ies mînecile albe ale cămășii, avînd umerii acoperiți cu mantii de brocart, care cad pe spate, sfinții regi sînt înfățișați încoronați, cu buzdugan în mîna dreaptă și cu scut triunghiular în mîna stîngă

(Ladislau are brațul drept înarmat cu o spadă pe care a ridicat-o deasupra capului, gata să lovească). Ca și în tabloul votiv, gama cromatică este foarte sobră: roșu, brun, un gris deschis, foarte puțin ultramarin în decorul mantiilor, puțin ocru și alb. Deși întrebuințarea culorilor aici este mai generoasă, tot desenului, simplu și sigur, i se datorește armonia acestei imagini, care din punct de vedere iconografic prezintă un interes particular. Se pare că reprezentarea sfinților regi ai Ungariei a pătruns în iconografia bisericilor ortodoxe românești din Transilvania în urma unor hotărîri sinodale, ultima din 1279, care impuneau această temă ca un omagiu adus « sfintei coroane », fără de care nu puteau fi construite biserici « schismatice », mai ales de piatră[82]. La Crișcior unde se păstrează cel mai vechi exemplu al acestei teme într-o biserică românească, omagiul era cu atît mai explicabil cu cît ctitorii erau nobili în slujba regelui maghiar.

În afară de aceste imagini, pe peretele de vest, în zona superioară se păstrează *Adormirea Maicii Domnului*, *Spălarea picioarelor* și *Cina cea de taină*, scene în a căror realizare ecourile picturii bizantine sînt cu deosebire evidente atît în organizarea compozițională cît și în unele detalii de execuție. În scena *Adormirii*, Maria este înfățișată întinsă pe un catafalc acoperit cu o draperie brodată cu șiruri duble de perle. În jurul catafalcului sînt grupuri de apostoli îndurerați iar în centru este reprezentat Isus ținînd la piept o mică figură care simbolizează sufletul răposatei. Repetînd schema bizantină de veche tradiție a acestei teme (*Koïmesis*), pictorul pare să se fi inspirat și din unele modele sîrbești, mediate desigur fie de monumentele din Țara Românească, fie de cele — din nefericire dispărute — pe care le bănuim a fi fost în Banat. Grupajul monumental al apostolilor în atitudini variate și expresive, modelajul viguros, tratarea largă a faldurilor ca și redactarea ansamblului sînt caracteristice frecvente în reprezentările *Adormirii Maicii Domnului* din pictura sîrbă care se regăsesc și la Crișcior, abundența perlelor fiind de asemenea un indiciu concludent pentru precizarea orientării artistice a zugravului zărăndean. Surprinzător este faptul că modul de tratare are un vădit caracter arhaizant, încît dacă nu ar exista atîtea alte elemente care să precizeze datarea, s-ar putea crede că imaginea în discuție este cu mult mai veche.

Demnă de atenție este și reprezentarea celor doi sfinți călări, Dumitru și Teodor. Desenați cu siguranță, într-o manieră ușor convenționalizată, amintind în același timp de stilizările din icoanele bizantine și de cele ale miniaturilor goticului internațional de curte, caii au fost surprinși în plină mișcare, unul avînd și o neașteptată întoarcere a capului pentru a privi înapoi. Sensul dinamic al grupului celor doi sfinți călări este sporit și prin largile fluturări de mantie care scriu în spațiu formele unor aripi.

Imaginea sfintei Marina martelînd diavolul, de curînd descoperită pe peretele nordic în zona inferioară, atrage atenția nu numai prin sesizanta frumusețe compozițională dar și prin unele probleme de ordin iconografic. Pînă de curînd, reprezentarea acestei sfinte era considerată ca o caracteristică a iconografiei medievale moldovenești, celebră fiind compoziția păstrată în pronaosul bisericii Arbore (1541). Descoperirea de la Crișcior dovedește că, în Transilvania, imaginea acestei sfinte era familiară încă din secolul al XIV-lea, cu cel puțin o sută de ani înaintea exemplelor cunoscute din Moldova. Știind că, în secolul al XV-lea, figura sfintei Marina reapare în picturile bisericii din Densuș (1443) și în pictura bisericii din Zlatna (către sfîrșitul secolului), este locul să ne întrebăm dacă nu cumva introducerea sa în iconografia picturilor murale din Moldova nu este un reflex al tradiției iconografice transilvănene. De remarcat că, la Crișcior, sfînta Marina ocupă un spațiu amplu, fiind reprezentată în costum princiar de brocart decorat cu palmete, ceea ce dovedește că se bucura într-adevăr de o aleasă prețuire.

La capătul tuturor acestor observații, încercînd o considerare de ansamblu a picturilor bisericii din Crișcior, vom reține că alăturarea unor elemente aparținînd ariei de artă bizantină cu altele în care stăruie amintirea picturii romanico-gotice provinciale — ca tratarea plată a suprafețelor, scrierea apăsată și uniformă a desenului etc. — este definitorie pentru momentul de tranziție artistică care se înscria în dezvoltarea picturii murale transilvănene către sfîrșitul secolului al XIV-lea.

Constituind, alături de picturile de la Leșnic, unul dintre cele mai vechi ansambluri de decorație murală datorată unor zugravi români, prin toate caracteristicile transilvănene ale expresiei artistice, români — prin receptivitatea la influxul stilistic și iconografic de proveniență bizantină, români — prin pecetea populară a costumelor femeiești, picturile bisericii din Crișcior aparțin cu siguranță ultimelor două decenii ale secolului al XIV-lea, epocă în care ascensiunii sociale a cnezilor români îi corespunde și o notabilă eflorescență artistică. Această datare este validată atît de analiza formală a picturilor, cît și de indicațiile documentare privind familia voievozilor Bâlea, a căror afirmare a avut loc tocmai în perioada arătată. Mai trebuie amintit și faptul că, în secolul al XVIII-lea, se mai putea citi pe picturi o însemnare datînd din anul 1411[83], care trebuie astfel considerată ca un prețios termen « ante quem ».

Activitatea ctitoricească a cnezilor hunedoreni de la începutul secolului al XV-lea a lăsat o mărturie deosebit de prețioasă într-o mică și ciudată biserică din satul STREISÎNGEORGIU (sat subordonat orașului Călan). De mici dimensiuni, biserica din Streisîngeorgiu este alcătuită dintr-o navă scurtă, prelungită spre răsărit cu un altar de plan dreptunghiular, amplificat probabil în secolul al XVIII-lea, cînd pe latura vestică a fost adăugată și o tindă spațioasă.

În extremitatea apuseană a navei a fost înglobat un mic turn clopotniță, dispoziție care amintește — deși formele sînt mult rusticizate — de bisericile romanice cu emporă. Acest tip arhitectonic, ca și ferestrele originale cu deschideri înguste încheiate cu arcuri semicirculare, permit datarea monumentului în a doua jumătate a secolului al XIII-lea[84]. La exterior, pe peretele răsăritean al turnului clopotniță, se păstrează un tablou votiv însoțit de cea mai veche pisanie datată din cîte se cunosc pînă acum în întreaga artă românească medievală.

« Robul lui Dumnezeu, jupîn Lațco; roaba lui Dumnezeu, jupînița Nistora; Ctitorul jupîn Cîndreș, robul lui Dumnezeu, Vlaicu, fiul lui Cîndreș, au închinat mănăstirea sfîntului Gheorghe; moșul lor Litovoi, diac ».

« În numele tatălui și al fiului și al duhului sfînt, au zidit jupîn Cîndreș și jupînița lui Nistora și fiii lui această mănăstire sfîntului marelui mucenic și ostaș al lui Hristos, Gheorghe; și s-a săvîrșit și s-a scris, pentru pomenirea și sănătatea și mîntuirea sufletelor lor, în zilele lui Jigmon craiu, voievozi ai Plaiurilor fiind Ioaneș și Iacob, anul 6917 (1409) octombrie 2 zile »[85].

Tabloul votiv înfățișează familia ctitorilor: în centru, cneazul Cîndreș și soția sa Nistora susțin modelul ctitoriei lor, de o parte și de alta sînt zugrăviți jupîn Lațco, fratele lui Cîndreș și Vlaicu, fiul aceluiași. Repictat fiind în secolul al XVIII-lea, cînd întregul interior al bisericii a fost acoperit cu zugrăveli noi[86], în starea de azi tabloul votiv nu îngăduie o discuție asupra detaliilor de execuție, fiind evidente chiar unele modificări ale veșmintelor (în special costumele bărbătești și portul sabiei curbate). Mai concludent, costumul jupîniței Nistora, asemănător cu cel al Vișei de la Crișcior, ne introduce încă o dată în lumea cnezilor români de la începutul secolului al XV-lea, a căror viață nu era încă cu totul diferențiată de aceea a țăranilor din mijlocul cărora se ridicaseră de puțină vreme. Costumul Nistorei, alb, cu cusături verzi și roșii, cu catrință și brîu, cu maramă care acoperă capul și umerii, reproduce în esență portul țărăncilor de la munte, așa cum s-a păstrat pînă în zilele noastre.

Organizarea de ansamblu a tabloului votiv de la Streisîngeorgiu amintește îndeaproape de tablourile votive păstrate în bisericile din Țara Românească. Dispariția monumentelor ridicate de boierii Țării Românești în secolele XIV—XV nu îngăduie o confruntare directă cu ctitoriile hunedorene din aceeași epocă, dar faptul că tablourile votive muntenești din secolele XVI—XVII repetă schemele compoziționale întîlnite în Transilvania la începutul secolului al XV-lea este o dovadă a legăturilor existente dintru început între cele două țări. Originea comună, apropiată a acestui gen de tablou votiv se află în pictura ortodoxă balcanică — sîrbă în special — cu care Țara Românească și, prin ea, Transilvania sudică întreținea vii și rodnice schimburi artistice.

Un exemplu mai valoros și, în orice caz mai autentic din pictura acestei vremi oferă biserica din RIBIȚA, la cîțiva kilometri de Brad, în munții Zărandului.

Asemănătoare întru totul cu ctitoriile de sat transilvănene anterior citate, biserica din Ribița nu reușește să atragă atenția trecătorului, tencuielile proaspete amăgind că ar fi vorba despre un monument oarecare. O navă scurtă cu absidă patrulateră, un modest turn clopotniță pe vest, în fața căruia, mai tîrziu s-a adăugat o tindă joasă, la atît se reduce înfățișarea acestei modeste biserici căreia, vechimea și picturile interioare — atît cît s-au mai păstrat — îi conferă un loc de cinste în rîndul monumentelor istorice din țara noastră.

Dintre puținele fragmente de pictură păstrate, atenția este atrasă și aici de tabloul votiv care decorează o parte din peretele sudic al navei. Pe peretele nordic a rămas capul calului și al balaurului, ca singure amintiri ale compoziției sfîntului Gheorghe, sfinții regi ai Ungariei Ștefan și Emeric (Ladislau e distrus), iar în altar doar figurile a doi îngeri, de o parte și de alta a ferestrei de est[87].

Pe un fond ocru, tabloul votiv, amintind procesiunile de donatori, așa cum vor apărea în pictura moldovenească a secolului al XVI-lea, înfățișează pe « ctitorul jupan Vladislav și pe fratele său Miclăuș prezentînd mănăstirea sfîntului Nicolae »[88].

Situat în partea stîngă a compoziției, sfîntul Nicolae, reprezentat potrivit iconografiei obișnuite — cu barbă albă rotunjită — este îmbrăcat într-un phelonion roșu decorat cu perle dispuse în grupuri de cîte patru, mînecile fiind de asemenea împodobite cu perle și cu broderii. Sfîntul susține cu mîna stîngă modelul bisericii, foarte asemănător cu realitatea, în timp ce cu dreapta binecuvîntează pe donatori. Primul este chiar ctitorul, care susține biserica de cealaltă parte. Văzută din trei sferturi, figura prelungă, cu frunte înaltă, este încadrată de un păr bogat și de barba brună, ușor ascuțită. Trăsăturile regulate ale feței, nasul drept, ochii expresivi dominați de sprîncene bine desenate îi dau un aer de noblețe care amintesc de Bâlea, ctitorul de la Crișcior. De altfel așa cum se va vedea, asemănările cu pictura de la Crișcior sînt numeroase. Vladislav este îmbrăcat într-o lungă mantie verde-închis, ale cărei mîneci se strîng în manșete bogat decorate. Faldurile cad drepte, prea drepte chiar, accentuînd nota de sobrietate a acestui personaj impozant. În spatele său, cu mîinile întinse în semn de invocare, este reprezentat « robul lui Dumnezeu, jupînul Miclăuș », fratele lui Vladislav. Repetînd înfățișarea primului ctitor, Miclăuș are figura și mai prelungă încă, veșmîntul este și el asemănător, doar dulama, croită identic, are culoarea liliachie. Recentele sondaje au demonstrat că cei doi ctitori sînt reprezentați îngenunchiați.

Sub macheta bisericii este zugrăvită o fetiță, Ana, fiica lui Vladislav. Costumul ei, păstrat și azi în regiune, constă dintr-o cămașă cu mîneci largi, înflorită cu cusăturile caracteristic românești la gît, pe piept și la încheietura mîinii, iar altițele sînt late. Pe cap se vede o maramă răsfrîntă înapoi și legată « ca la neveste »[89].

În spatele lui Miclăuș se mai distinge vag silueta unei femei — probabil Stana, soția donatorului — cu marama căzînd pe umeri, ca la ctitorele de la Leșnic, Crișcior și Streisîngeorgiu.

Deasupra ctitorilor, inscripția lămurește că biserica și zugrăvelile sînt din anul « 6925 (1417) în luna lui iulie 15 ». Din nefericire numele zugravului este ascuns de un stîlp, construit în 1870, care acoperă parțial inscripția[90].

Figurile regilor-sfinți de pe peretele nordic surprind prin asemănarea lor cu cei de la Crișcior. Aceeași ținută, aceleași expresii, doar costumul este puțin diferit, aici tunicile fiind lungi, strînse la mijloc cu un brîu lat.

Ceea ce este esențial diferit între zugrăvelile celor două biserici e gama cromatică; restrînsă la Crișcior, la Ribița ea este, dimpotrivă, bogată. O sumară descriere cromatică a compoziției sfinților regi este edificatoare. Fondul compoziției este roșu cărămiziu, figurile sînt galbene cu reveniri în alb. Tunicile sînt verzi, mantia lui Ștefan este de culoare roșu-închis, căptușită cu galben, iar aceea a lui Emeric e albăstruie cu căptușeală roșie. Brîurile sînt colorate în alb și galben, scuturile sînt roșii, iar coroanele sînt în brun și alb. Desenul este cu brun

și alb pentru figuri, iar la veșminte în culoarea locală, dar mai închis. Și totuși, dincolo de deosebirile cromatice este foarte probabil că ambele opere să rezulte din același penel[91]. Conduce la această concluzie spiritualitatea nobilă a desenului simplu și expresiv, același mod de a construi figurile, asemănarea pînă la identitate a sfinților regi. Anii care au trecut au îmbogățit experiența și paleta zugravului care, între timp, a avut poate ocazia să cunoască strălucirea multicoloră a picturilor realizate de meșteri veniți din Țara Românească, dacă nu cumva nu a călătorit el însuși la sud de Carpați. Introducerea în iconografia altarului a unor teme specific ortodoxe — Isus prunc în patenă între arhangheli, sfinții ierarhi — cît și apropierea de limbajul picturii bizantine definesc nu numai o anume perioadă din formația artistică a zugravului de la Ribița dar, totodată, orientarea picturii românești transilvănene în general. Gama mai bogată, figurile îngerilor din altar, în care influența picturii bizantine se citește cu claritate, nu au schimbat esențial personalitatea artistului pe care o recunoaștem la Ribița ca și la Crișcior prin simplitatea expresivă a desenului, prin distincția figurilor. Nu lipsește de aici și un oarecare manierism, dedus poate dintr-o insuficiență temperamentală, care se exprimă mai ales prin dorința de a face figurile frumoase.

Cît privește naționalitatea artistului ea ni se pare o dată mai mult identificabilă, nu numai prin caracterele strict locale ale artei sale cît și prin veridicul costumelor femeiești, prin redarea fidelă a locurilor ornamentale la cămașă (costumul Anei). Un străin, chiar dacă ar fi observat costumele localnicilor, n-ar fi redat exact distribuția cîmpilor ornamentali cu care un zugrav din partea locului era familiarizat. Iată de ce vedem în meșterul de la Ribița și Crișcior un român. Răspunsul definitiv îl poate da, desigur, îndepărtarea stîlpului care acoperă parțial inscripția ascunzîndu-i numele.

Ruinarea bisericii din ȘEGHIȘTE (jud. Bihor), nu departe de Beiuș a făcut să dispară pentru totdeauna fragmentele de pictură murală care mai puteau fi văzute în acest monument în primele decenii ale secolului nostru. Ctitorită de cnezii locali la începutul veacului al XV-lea, mai tîrziu reședință de protopopiat[92] — dovadă a prestigiului de care se bucura în ținut — biserica din Șeghiște, valoroasă mărturie a istoriei românești din țara Crișurilor, nu mai poate fi azi cunoscută decît prin intermediul descrierilor și al fotografiilor realizate înainte de completa sa distrugere[93]. O tristă movilă de dărîmături năpădită de buruieni mai străjuiește azi locul străvechiului monument, constituind o permanentă mărturie acuzatoare împotriva delăsării și lipsei de răspundere în opera de protecție a tezaurului istoric național. Materialul documentar existent permite să se vorbească despre existența mai multor straturi de pictură, ultimul datînd cu probabilitate din secolul al XVIII-lea. Stratul cel mai vechi, care se păstra fragmentar în altar, permitea identificarea, în partea de est a absidei a două figuri de apostoli cu evanghelii în mîini. Pare probabil deci ca pe pereții altarului să fi fost odinioară reprezentat cortegiul de apostoli, temă iconografică întîlnită și la biserica din Strei și care, așa cum s-a arătat, s-a bucurat de o largă răspîndire în pictura murală medievală din Transilvania. Desenul era schematic, rusticizat, și totuși.

dincolo de aceste limite, spontaneitatea meșterului popular, desfășurată în linii largi, neprevăzute, conferea acestor modeste picturi un farmec deosebit. Aparținînd prin toate datele de ordin stilistic și iconografic acelei ambianțe artistice caracteristice picturilor murale românești transilvănene de la începutul secolului al XV-lea, este neîndoielnic că decorația originară a bisericii din Șeghiște aparținea aceleiași epoci. Avînd o valoare mai mult istorică decît artistică, acele dispărute fragmente întăreau existența în țara Crișurilor a fenomenului creator românesc în forme aproape identice cu cele întîlnite în ținuturile hunedorene, atestînd adică un efort comun, unitar, în care se regăseau cnezatele transilvănene.

Aceluiași efort de afirmare i se datoresc picturile murale ale bisericii astăzi reformate din REMETEA, tot în depresiunea Beiușului de străveche și statornică viață românească. Destul de umilă ca înfățișare, biserica se compune dintr-o navă tăvănită, prevăzută la apus cu un turn clopotniță, la care mai sînt vizibile unele detalii de amintire romanică, iar la răsărit cu o absidă. Problemele ridicate de arhitectura monumentului sînt încîlcite încă, dar sigur este că absida (poligonală la exterior și semicirculară la interior) constituie o dovadă a influențelor arhitecturii sudcarpatice unde acest tip de absidă era obișnuit[94].

În interior, biserica reformată din Remetea păstrează mai multe fragmente de pictură murală care vădesc de îndată apartenența la două lumi artistice fundamental diferite. La parterul turnului clopotniță, pe pereți și pe boltă, există un original ansamblu iconografic, unic ca mod de redactare în pictura medievală românească. Pe boltă, acoperită în cea mai mare parte cu var, tronează Isus Pantocrator; pe peretele estic, deasupra intrării în naos, se află o foarte frumoasă reprezentare a Maicii domnului cu pruncul, de tipul *Glykophilousa*. Peretele de sud, împărțit în două mari panouri, are în centru o figură de serafim, în dreapta pe evanghelistul Ion, iar în stînga pe Matei. Identic organizat, peretele nordic îi înfățișează pe evangheliștii Marcu și Luca. Inscripții pictate, cu caractere chirilice, permit nu numai identificarea figurilor pictate, dar și a mediului artistic din care făceau parte zugravii anonimi. Pe peretele vestic, deasupra ușii, se văd două personaje cu aureolă care par a duce ceva în brațe; lîngă ele se văd resturi dintr-o inscripție pictată cu caractere chirilice albe pe un fond gri.

Deși parțial acoperită cu var, imaginea Maicii domnului cu pruncul se impune atenției prin noblețea tipurilor umane, prin puritatea desenului și armonia discretă a coloritului. Figura gravă și impunătoare a Maicii domnului, căreia maforionul roșu îi subliniază frumusețea austeră, este conturată cu fermitate, cu gingășie totuși, coloritul — palidat, desigur, de varul sub care a stat vreme de secole — avînd o molatică suplețe. Se creează astfel un expresiv contrast între caracterul net al desenului și suavitatea cromatică, contrast care pune și mai mult în valoare trăsăturile calme ale fecioarei, ovalul fin, nasul drept, ochii migdalați. Mișcarea pruncului care se apropie cu tandrețe de obrazul mamei este foarte vie, dar nu bruscă ci mlădioasă, înserîndu-se în ritmul larg, generos, al compoziției.

Modul de reprezentare al Maicii domnului cu pruncul — de tipul *Glykophilousa* — arată o apropiere mai mare de modelele picturii ortodoxe de ambianță bizan-

tină. Concepţia caligrafică a desenului — altminteri de bună calitate — ca şi tratarea mai plată a coloritului sînt însă caracteristici tradiţionale ale picturii din mediul artistic al cnezatelor transilvănene de la începutul secolului al XV-lea, perioadă în care poate fi datată şi imaginea Maicii Domnului de la Remetea[95].

Aceleiaşi epoci, doar ivite de sub penelul unui meşter mai tradiţionalist, îi aparţin şi figurile evangheliştilor care decorează pereţii încăperii de la parterul turnului-clopotniţă. Reprezentat într-un moment de inspiraţie, evanghelistul Ion ţine în mîna stîngă un caiet şi în mîna dreaptă un condei, de o cracă alăturată fiind agăţat un corn care ţine loc de călimară. Este tînăr, imberb, cu faţa bucălată, cu plete bogate, pieptănate cu grijă după o modă de veche tradiţie elenistică. Poartă un chiton galben, cu blicuri albe şi ocru, iar pe deasupra un larg himation roşu-închis decorat cu perle dispuse în rozetă. Evanghelistul Marcu este un bătrîn cu barbă albă, îmbrăcat, de asemenea, cu chiton galben şi himation roşu. Deşi foarte simplificate, trăsăturile feţei exprimă nobleţe şi fermitate. Mai colorat, Matei are un chiton roşu şi himation verde cu blicuri albe.

Considerat în ansamblu, programul iconografic al încăperii de la parterul turnului — un exonartex în fond — constituie o excepţie insolită, reprezentarea pantocratorului şi a evangheliştelor fiind, în iconografia ortodoxă, rezervată naosului. Abaterea de la canon este lesne explicabilă într-un mediu artistic încă neformat pe deplin, cum într-adevăr mai era, la începutul secolului al XV-lea, lumea cnezatelor transilvănene. Coloritul redus ca gamă — galben, ocru, brun, roşu, verde, alb, negru şi gri pentru fond — dispus în tente plate, cu timide încercări de modelaj, evocă ambianţa familiară picturilor cu pronunţat caracter popular analizate pînă acum. Desenul foarte simplificat are o scriere fermă amintind de pictura de vitralii. Ochii mari, migdalaţi, şi sprîncenele arcuite în sus dau figurii o expresie de veşnică mirare, caracteristică întîlnită cu cîteva decenii înainte la apostolii din altarul bisericii din Strei. Acest element fizionomic poate fi întîlnit la numeroase opere ale goticului transilvănean din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, exemplul cel mai ilustru fiind statuia sfîntului Gheorghe realizată în 1373 de către sculptorii clujeni Martin şi Gheorghe pentru piaţa domului sf. Vitus din Praga[96]. Asemănarea cu picturile de la Strei se datorează, aşadar, nu numai unui fond comun de veche tradiţie romanică dar şi unei mode curente în pictura gotică transilvăneană, de care zugravul de la Remetea nu putea rămîne străin. Oricum, definitorie pentru aceste picturi este apropierea de iconografia şi spiritul artei bizantine, modul de reprezentare a Maicii Domnului de tipul *Glykophilousa* şi sistemul de drapaj al apostolilor fiind principalele argumente. Inscripţiile cu litere chirilice, indicînd prezenţa unui ortodox, ca şi caracterul eclectic al picturilor exonartexului de la Remetea, într-un cadru problematic atît de reprezentativ pentru Transilvania românească, iată motivele pentru care trebuie să se vadă în autorul lor un autohton descins din ambianţa artistică a cnezatelor hunedorene din primul sfert al secolului al XV-lea[97]. Dincolo de diferenţieri, asemănările stilistice cu picturile de la Leşnic, Crişcior, Ribiţa, Şeghişte, asemănări deduse pe de o parte din caracterul eclectic specific, pe de

altă parte din spiritul popular, aşază picturile de la Remetea în acelaşi grup, al cărui profil de ansamblu se conturează astfel tot mai mult.

În afara picturilor prezentate pînă aici, biserica din Remetea posedă şi altele datorate, după cît se pare, unui meşter de formaţie apuseană, în arta căruia se disting evidente trăsături ale goticului tirolez[98]. În absidă, pe partea de nord-vest se păstrează un important fragment din vechiul decor pictat, pe două registre. Registrul superior este compartimentat prin largi bandouri verticale, avînd la mijloc o panglică în zig-zag, motiv decorativ foarte răspîndit în ornamentica occidentală. În spaţiile rezervate sînt înfăţişaţi trei apostoli care pot fi identificaţi atît prin atributele simbolice cît şi prin inscripţiile latine cu majuscule gotice: Petru cu cheia, Pavel cu spada, Bartolomeu cu un cuţit. Pictaţi pe un fond alcătuit din benzi divers colorate — ultra-marin, galbendeschis, brun şi ocru-auriu — apostolii sînt reprezentaţi frontal dar în atitudini variate, ţinînd în mîna stîngă o carte iar în dreapta atributul caracteristic. Petru este înveşmîntat în cămaşă albă, peste care poartă o mantie galbenă dublată cu gri şi decorată cu perle grupate cîte trei, Pavel are cămaşă gălbuie şi mantie roşie căptuşită cu verde închis, iar Bartolomeu, cămaşă roşie şi mantie galbenă. Faldurile bogate, pliate oarecum convenţional, potrivit unor scheme frecvente în pictura gotică, dar trădînd şi anume reflexe ale stilizărilor bizantine, sînt modelate cu siguranţă prin diferenţe de saturaţie a culorii care urmăresc cu fidelitate formele. Apostolii au bărbi bifurcate şi ochi migdalaţi, reproducînd adică un tip fizionomic specific aşa-numitului « gotic internaţional », cu ale cărui ecouri am avut ocazia să ne întîlnim la Strei. Iconografic este şi aici vorba, ca şi la Strei, despre o reprezentare a cortegiului de apostoli în sanctuar, această temă avînd — aşa cum s-a arătat — o largă răspîndire în pictura medievală transilvăneană ca un reflex al prestigiului de care se bucura în arta occidentală.

În registrul inferior — decorat cu obişnuita draperie — a fost rezervată o zonă cu fond albastru pentru reprezentarea celor trei regi sfinţi maghiari, în ordine: Ladislau, Ştefan şi Emeric. Pictaţi în semn de omagiu adus puterii regale — aşa cum s-a văzut la bisericile din Crişcior şi Ribiţa — cei trei regi au fost înfăţişaţi în ţinută de război, îmbrăcaţi în cămăşi de zale şi armuri cu buzdugane în mîini. Figurile prelungi sînt colorate în roz (desen cu brun-roşcat), formele fiind subliniate cu blicuri albe. Ladislau, cu coroană de aur decorată cu flori de crin, are părul blond şi barbă bifurcată, potrivit modei burgunde. În mîna stîngă ţine un scut triunghiular, iar în mîna dreaptă avea, probabil, o secure, semnul său simbolic. Ştefan este un rege bătrîn, cu coroană de perle; în mîna dreaptă ţine un sceptru cu floare de crin.

Prezentînd multe asemănări tipologice (figura prelungă, barba bifurcată, nasul lung, ochii apropiaţi) şi stilistice (tratarea minuţioasă a detaliilor de armură, folosirea blicurilor albe) cu picturile bisericii reformate din Dîrjiu (jud. Harghita), datate 1419[99], imaginea cu grupul celor trei regi de la Remetea impune, totodată, considerarea unor legături cu lumea artistică atît de eclectică a Tirolului care, la începutul secolului al XV-lea, era un adevărat creuzet în care se topeau cele

mai felurite influențe. Organizarea registrului superior (compartimentarea prin largi bandouri decorative), tipologia, modul de tratare a figurilor și faldurilor conduc, prin puterea asemănărilor, la picturile capelei castelului din Tirol datate în a doua jumătate a secolului al XIV-lea[100]. Aspectul mai convențional al picturilor de la Remetea, ca și evidenta relație cu unele realizări ale goticului din Transilvania — au fost amintite picturile de la Dîrjiu — sînt elemente care impun datarea acestor picturi în primele două decenii ale secolului al XV-lea, într-o vreme cînd în cnezatele transilvănene încă se mai îngînau modurile de expresie occidentale și orientale, cînd încă mai erau solicitați meșteri străini să lucreze pentru nevoile ctitorilor autohtoni[101].

De fapt, conlucrarea meșterilor veniți din occident cu aceia formați în mediul local a avut la Remetea un aspect mult mai complex decît poate fi apreciat azi, prin alăturarea fragmentelor vizibile în exonartex și în absidă. În primele decenii ale secolului nostru mai puteau fi văzute pe pereții altarului și alte imagini: în zona superioară se păstrau scenele *Necredința lui Toma* și *Biciuirea lui Isus*, iar în zona inferioară existau siluetele unor sfinte și arhanghelul Mihail[102]. Aparținînd aceluiași strat de pictură pe care se află apostolii, scenele cu Necredința lui Toma și Biciuirea lui Isus prezentau izbitoare trăsături stilistice bizantine, dovadă că la realizarea decorului mural al absidei participase și un meșter local, cu probabilitate chiar unul dintre cei care lucraseră în exonartex. Și poate că tocmai de pe urma acestei conlucrări au rezultat acele reflexe bizantinizate în arta prezumtivului meșter tirolez.

Tot în condițiile colaborării dintre doi meșteri, un autohton și un peregrin, s-a purces în această perioadă la completarea decorului mural al bisericii din SÎNTĂ MĂRIE ORLEA, executîndu-se picturi pe pereții altarului și ai nartexului[103]. În altar, al cărui singur decor de pînă acum fuseseră crucile de consacrare[104], datînd de la construirea bisericii, și motivele ornamentale de pe nervurile de piatră ale ogivelor, a fost pictat cortegiul de apostoli, temă devenită tradițională în iconografia bisericilor românești din Transilvania. Distruse pe pereții de nord și sud, picturile s-au păstrat doar pe peretele răsăritean al altarului, unde, de o parte și de alta a ferestrei axiale, stăruie — mărețe prin simplitatea lor solemnă — figurile a șase apostoli. Mai bine păstrate, cele trei figuri din jumătatea sudică a peretelui vădesc personalitatea artistică a unui meșter provincial, nu lipsit însă de gustul culorii și de o oarecare știință a compoziției.

Pe un fond verde, în partea superioară, și ocru, în partea inferioară, se înșiră siluetele cam bondoace ale apostolilor, reprezentați desculți, avînd în mînă cărți pe care stă scris numele lor. Un singur nume se mai poate descifra, cel al apostolului Matei, scris cu caractere chirilice, dovada confesiunii ortodoxe a meșterului. Bătrîn, cu fața prelungă încadrată de o barbă albă rotunjită, apostolul Matei este îmbrăcat cu o cămașă albă și o mantie roșie cu falduri largi ce lasă descoperit umărul drept, peste care este petrecută o bretea ocru. Brațul drept, adus la piept, permite să se vadă în jurul mînecii o eșarfă îngustă, albă cu pătrățele negre. În mîna stîngă ține o carte pe care este scris numele său: « ст апл матѣі ».

Apostolul din mijloc, mai tînăr, are barba și mustățile negre, cămașa alb-ocru, pelerina gri cu umbre verzui. Mîna dreaptă iese de sub pelerină cu un gest oarecum discursiv în timp ce cu stînga ține evanghelia decorată cu o cruce dublă. Cel de al treilea apostol, îmbrăcat identic cu Matei, are mîna stîngă ascunsă în falduri iar cu dreapta ridică evanghelia pe umărul stîng. Mult deteriorat, grupul apostolilor din stînga ferestrei nu permite decît recunoașterea aceleiași game coloristice, aceleiași soluții compoziționale.

O compoziție ca aceasta, o teorie de sfinți, reclamă rezolvarea unor probleme dificile, zugravii fiind chemați să respecte solemnitatea impozantă a ansamblului dar, totodată, să realizeze o imagine dinamică, care să rupă monotonia înșiruirii de figuri în picioare. Meșterul apostolilor de la Sîntă Mărie Orlea a satisfăcut aceste imperative. Păstrînd apostolilor o atitudine potrivită cu oficiul liturgic, el a reușit, prin expresivitatea figurilor, prin gesturile ușor variate, prin alternanțele de culori, să dea o dinamică ritmică suitei de personaje. Linia punctată de petele albe ale cărților, descrie o curbă ascendentă spre centrul întregii compoziții și — cu perechea ei de cealaltă parte a ferestrei — creează un suport geometric construcției generale. Ușor schematizat, cu linii groase, egale, desenul construiește cu claritate formele, figurile sînt destul de variat și expresiv definite, doar faldurile sînt convențional indicate, fără modelajul cromatic corespunzător. Este evident că autorul acestor picturi descindea din ambianța eclectică și provincială a cnezatelor transilvănene în care amestecul occident-orient se consumase în cele din urmă printr-un îndelungat și firesc proces de sinteză, dînd naștere unor realizări artistice rusticizate, a căror originalitate nu poate fi însă tăgăduită.

Concomitent cu pictura apostolilor în altar, în nartex, un meșter de formație apuseană executa la rîndul său o serie de imagini menite să completeze decorul de ansamblu al monumentului[105]. Pe peretele sudic se păstrează un tablou votiv care, atît prin concepția compozițională, cît și prin detaliile stilistice, se îndepărtează de tot ceea ce am văzut pînă acum în ctitoriile transilvănene. Într-un panou dreptunghiular, cu chenare simple, sînt înfățișate două personaje îngenuncheate în atitudine de rugăciune, deasupra lor fiind figurată mîna lui Dumnezeu binecuvîntînd[106]. Pe peretele vestic, de o parte și de alta a intrării, sînt două panouri foarte deteriorate; cel din stînga o înfățișează pe sfînta Elisabeta împărțind milostenii unui grup de săraci, iar cel din dreapta un sfînt călare (Gheorghe?). Panoul de pe peretele nordic este consacrat unei reprezentări simbolice a morții săracului, înfățișat cu chipul sfîntului Pavel eremitul. Întins pe un pat, săracul își dă duhul, închipuit de o figurină, în mîinile unui înger. Un alt înger ține o filacteră pe care stă scris cu majuscule gotice: OBIT PAUPER PAULUS[107]. Întreaga scenă este binecuvîntată de pruncul Isus așezat în poalele mamei sale. Avînd aceeași gamă cromatică cu picturile din altar — identitatea cromatică și aspectul asemănător al straturilor de preparație ar putea fi un argument că cele două decorații au fost realizate în același timp — picturile din nartex se individualizează prin anume caractere stilistice — figurile puternic desenate, cu maxilare late și ochi mari, faldurile bogate dar schematice — care indică

o fază tîrzie a goticului. Din punct de vedere iconografic, este demn de subliniat că tema carității mai poate fi întîlnită în pictura murală din Transilvania la capela bisericii fortificate din Sînpetru (Brașov)[108], la sfîrșitul secolului al XIV-lea, și că asocierea morții săracului cu scene de milostenie apare în pictura bisericii minoriților din Levoča (Slovacia) datînd deasemeni de la sfîrșitul secolului al XIV-lea[109]. Așadar, atît pe baza datelor stilistice, cît și iconografice, se poate admite datarea picturilor din nartexul bisericii din Sîntă Mărie Orlea în primele decenii ale secolului al XV-lea[110], fiind vorba, aici, ca și la Remetea, despre un exemplu întîrziat de utilizare a unui meșter catolic pentru decorarea unei ctitorii românești. Desigur, numai ambiția de mărire a cnezilor din familia Cînde, pe care documentele vremii îi citează tot mai des în această perioadă de strălucită afirmare a talentelor lor militare[111], explică reapariția unui artist de formație apuseană în Țara Hațegului în care tradițiile de artă românească erau pe atunci statornicite.

Alături de monumentele prezentate pînă aici, din această fază de tranziție artistică a confluențelor occidentale și orientale se mai păstrează și alte fragmente de pictură murală care, oricît de modeste, vin să întregească peisajul artistic al Transilvaniei românești la începutul secolului al XV-lea.

Astfel, pe pereții bisericii din PEȘTEANA (jud. Hunedoara, țara Hațegului) [112], un monument de mare frumusețe, din păcate mutilat de o restaurare neîndemînatică [113], mai pot fi văzute atît la interior cît și la exterior, cîteva fragmente din podoaba de odinioară. În interior, în colțul de n. e. al naosului sînt două mici bucăți de pictură veche, foarte decolorate. La nord se văd doar două aureole [114]. La est, lîngă arcul triumfal, se mai distinge o figură fără cap. Se văd încă o mînă frumos modelată și o mantie roșcată foarte decolorată. Spre stînga, despărțită printr-un chenar roșu, apare o figură de ierarh; pe fondul gri-bleu se detașează silueta unui bătrîn cu părul și barba albă, cu odăjdii roșii, epitrahil alb decorat cu cruci negre; el ține în mîna stîngă o evanghelie, iar cu dreapta binecuvîntează. Aureola este ocru-galben cu bordură albă. Acolo unde stratul s-a păstrat mai bine, sînt evidente calități de desen și de modelaj al formelor. În absidă se văd de asemenea fragmente de pictură, dar atît de înnegrită de fum încît nu se mai poate descifra nimic. La exterior, pe pereții vestici ai navei, de o parte și de alta a turnului-clopotniță, se păstrează chenare și un decor în roșu și negru de semipalmete, de asemenea aureole și siluete. Pe latura sudică a turnului se mai recunosc resturile vagi a trei scene despărțite prin chenare (gamă cromatică: roșu-garanță, roșu englez, galben, verde, alb). Pe latura de nord a turnului, între alte fragmente indistincte, mai poate fi văzut un călăreț care duce pe crupa calului un ostaș căzut în luptă. Desenul stîngaci, nu lipsit însă de farmecul spontaneității, ca și naivitatea expresiei (ochiul calului are aspect de ochi omenesc) indică aici prezența unui meșter de țară, un strămoș îndepărtat al iconarilor pe sticlă din secolele XVIII—XIX. Starea precară de conservare a picturilor exterioare nu îngăduie precizarea compoziției din care făcea parte grupul ecvestru. Pare neîndoielnic că ne aflăm — aici ca și la Leșnic — în fața unei aluzii directe la luptele antiotomane, lupte la care cnezii din Peșteana au luat parte în repetate rînduri, cnezul Andrei distingîndu-se pentru vitejia sa în vremea lui Iancu de Hunedoara [115].

În afara monumentelor prezentate pînă aci, este de presupus că au mai existat și altele în satele numeroșilor cnezi menționați în documentele timpului printre vitejii răsplătiți cu privilegii și pămînturi pentru serviciile aduse în apărarea țării [116]. Unele au căzut pradă distrugerilor, altele au fost desfigurate de transformările ulterioare, dar mai sînt și monumente în care zestrea de picturi murale este tăinuită sub indiferența straturilor de var. Astfel, la biserica din satul SÎNPETRU (jud. Hunedoara), Țara Hațegului, — monument deosebit de valoros dar completamente necunoscut pînă de curînd, — cercetările întreprinse de autorul acestor rînduri au evidențiat existența unor picturi în altar, sub pojghițele suprapuse de var. Sondajele efectuate au permis identificarea unui strat de frescă foarte rezistent care, pe baza puținelor indicații stilistice, ar putea fi datat la sfîrșitul secolului XIV-începutul secolului XV [117].

În proscomidia bisericii fostei mănăstiri RÎMEȚ (jud. Alba) — monument asupra căruia vom reveni — se păstrează un mic fragment din compoziția *Cristos în mormînt*, care aparține stratului originar de decorație, strat acoperit ulterior de alte zugrăveli. Din compoziția amintită sînt vizibile doar figurile lui Isus și a Mariei. Isus este înfățișat cu ochii închiși, cu o expresie suferindă, cu fruntea rezemată de fruntea mamei sale. Desenul este caligrafiat cu grijă, culorile sînt dispuse în tente plate, fără strălucire, gama cromatică fiind redusă la gri-albăstrui, roșu englez, alb, ocru-cărămiziu. Datele stilistice situează acest fragment în familia picturilor transilvănene din preajma anului 1400. De luat în seamă este și barba bifurcată, element specific modei masculine din a doua jumătate a secolului al XIV-lea [118].

În naosul bisericii din Gura Sada — pe valea Mureșului inferior — sub stratul de picturi din 1765 se constată existența unui alt strat care ar putea aparține epocii de care ne ocupăm, dacă nu cumva este vorba despre o pictură încă și mai veche, știind că monumentul datează din secolul al XIII-lea [119].

Picturi murale vor fi existat și în biserica Sf. Nicolae din satul Rîu Bărbat, pomenită într-un document din 1411 [120], în biserica din Almașul Mare, menționată în anul 1418 [121], în biserica din Lupșa care, potrivit pisaniei, a fost construită în anul 1421 [122], în biserica mănăstirii din Mănășturul Copalnicului, ctitorită înainte de 1424 [123], în biserica din Roșcani, datînd din aceeași perioadă [124].

Important de subliniat este faptul că, în biserica romano-catolică din Abrud — distrusă în 1848 — alături de imagini aparținînd iconografiei apusene (scene din viața sf. Erasmus) existau și reprezentări însoțite de inscripții cu caractere chirilice, dovedind astfel prezența unui zugrav român ortodox [125]. Biserica reformată din Fîntînele (jud. Mureș) ascunde sub stratul de var picturi ortodoxe [126], și tot ortodoxe fuseseră picturile dispărutei biserici reformate din Roteni (jud. Mureș) [127]. Toate acestea constituie temeiuri care permit să se vorbească fie despre faptul că zugravii români ortodocși erau solicitați să lucreze și pentru comunitățile catolice, fie despre faptul că inițial bisericile amintite aparținuseră populației românești.

★

Cercetărilor viitoare le este, desigur, menit să lărgească și mai mult cadrul cunoștințelor noastre privind activitatea artistică din «Țara Plaiurilor», în cursul

secolelor XIV — XV. Oricum, chiar și în stadiul actual de informare, pot fi trase o serie de concluzii care conturează profilul artistic al acelei epoci de reviriment corespunzătoare ultimelor decenii ale secolului al XIV-lea și primelor decenii ale secolului următor — vreme în care ascendența cnezatelor românești se înscria pe fondul de devotament și vitejie în lupta împotriva cotropitorilor otomani și tătari. Încercînd o delimitare a principalelor caracteristici de ordin stilistic și iconografic, vom sublinia, în primul rînd, nuanța rusticizantă, ancorarea în tradițiile locale, fapt evident mai ales prin analiza tablourilor votive care tălmăcesc atît de expresiv modul de viață, portul și simțirea ctitorilor-cnezi de țară, încă direct legați de lumea satelor din mijlocul cărora se înălțaseră.

Pe plan stilistic, trebuie circumscris faptul că infuzia romanico-gotică — atît de evidentă la ansamblul de picturi murale ale bisericii din Strei — a fost un fenomen de scurtă durată.

Sub semnul legăturilor artistice tot mai strînse care se statornicesc din a doua jumătate a secolului al XIV-lea cu țările române surori, de curînd constituite ca state independente, se poate urmări o rapidă descătușare a vechii picturi românești din Transilvania de influențele occidentale — atît iconografice cît și stilistice — încît, doar cîteva decenii mai tîrziu, pot fi semnalate monumente în care se cristalizează o atitudine artistică originală, în cadrul căreia sînt fructificate atît tradițiile artei bizantine, trecute prin filiere muntenești ori moldovenești, cît și propriile tradiții.

Monumentele decorate în această vreme: Crișcior, Peșteana, Leșnic, Ribița, sînt definitorii pentru faza de trecere spre o pictură ortodoxă — ca modalitate stilistică — fiecare în parte individualizîndu-se prin îmbinarea de elemente occidentale și orientale într-o sinteză originală și expresivă care poate fi numită pe drept cuvînt prima sinteză întru totul proprie artei vechi românești.

Picturii acestei perioade îi sînt specifice imaginile tratate în prim plan, fără nici o indicație de adîncime și fără nici un fel de elemente de decor; desenul are un pronunțat caracter grafic, conturînd larg și apăsat forme simple, cu vagi indicații de volum; cromatica este redusă ca întindere, paleta fiind dominată de culorile teroase. Așezate plat, fără o preocupare evidentă pentru modelaj, culorile păstrează un caracter decorativ, suprafețele pictate fiind însuflețite în primul rînd de arabescul viguros al desenului. Compozițiile sînt organizate simplu și clar, cu minimum posibil de personaje, în panouri mari despărțite prin chenare înguste dar intens colorate [128].

Fragmentele păstrate nu îngăduie conturarea clară a programului iconografic al picturilor murale transilvănene în totalitatea sa. Ceea ce reține totuși atenția este caracterul sintetic, surprinderea într-un singur ansamblu a principalelor teme împărțite de regulă între naos și pronaos, fapt explicabil de altfel la monumente cu o singură încăpere. Pe de altă parte, chiar în condițiile date, se poate vorbi despre o oarecare unitate iconografică subliniată de repetarea unor teme mai importante:

— Maica Domnului cu pruncul într-un cortegiu de sfinți apare pe peretele sudic al bisericii din Strei și pe cel nordic al bisericii din Leșnic [129];

— sfîntul Gheorghe călare este reprezentat pe peretele nordic al bisericilor din Leșnic, Crișcior, Ribița;

— doi sfinți călări apar la Crișcior, pe peretele vestic, și la Leșnic, pe peretele nordic.

— scene din ciclul patimilor sînt figurate pe peretele nordic și vestic la Crișcior, pe cel sudic la Leșnic;

— tabloul votiv ocupă un loc important la Crișcior (pe sud-vest și nord), la Leșnic (pe nord), la Streisîngeorgiu (pe vest), ca și la Ribița (pe sud).

Dacă la unele monumente mai pot fi întîlnite teme iconografice specifice fazei anterioare, de exemplu cortegiul de apostoli în altar (Șeghiște, Remetea, Sîntă Mărie Orlea), la altele apar teme specifice iconografiei ortodoxe a epocii, ca reprezentarea lui *Isus prunc în patenă între arhangheli* și a ierarhilor (Ribița). Dincolo de faptul că în această epocă mai pot fi întîlnite picturi murale care vădesc, prin elementele stilistice prezența unor meșteri străini (picturile din altarul bisericii din Remetea sau picturile din pronaosul bisericii din Sîntă Mărie Orlea), definitoriu este acum aportul meșterilor locali. Hrăniți din tradiții, receptivi la înnoiri, acești meșteri de țară au știut să facă sensibile aspirațiile mediului românesc din care descindeau, să evoce ținuta fizică și morală a cnezilor transilvăneni care purtau veșminte amintind uneori de cele țărănești, care știau să lupte eroic împotriva dușmanilor, și, totodată, să se încline cu demnitate în fața morții.

Toate caracteristicile enumerate pînă aici motivează considerarea acestei epoci artistice printre cele mai reprezentative din întreaga istorie a artei vechi românești.

EPOCA DEZVOLTĂRII SCHIMBURILOR ARTISTICE CU CELELALTE ȚĂRI ROMÂNEȘTI

(sec. XV)

Secolul al XV-lea a fost martorul unor însemnate evenimente care au influențat profund viața locuitorilor din voievodatul Transilvaniei, pe de o parte apăsați de crîncenul jug al exploatării feudale, pe de altă parte amenințați de cotropirea turcească. Marea răscoală din 1437 și campaniile antiotomane conduse de Iancu de Hunedoara sînt cele două mari epopei de însîngerare și eroism ale acestui zbuciumat secol la care românii transilvăneni au avut o participare hotărîtoare. În marile bătălii de la Varna, Zlatița, Belgrad, Cîmpul Pîinii, s-au distins nu numai mari comandanți de oaste ca Iancu și Pavel cnezul — în forma graiului bănățean « chinezul » — dar și o serie de căpetenii de cete care, pentru vitejia lor, au fost răsplătite cu posesiuni de pămînturi și titluri de noblețe. Cnezii bănățeni din Bizere, Ciorna, Măcicaș și Lugoj, cnezii hunedoreni din Rîu de Mori, Densuș, Peșteana, Sălașul de Sus și mulți alții, beneficiază de numeroase privilegii care se răsfrîng și asupra activității ctitoricești.

Știri sumare vin să ateste continuitatea efortului de ridicare a unor lăcașe de cult, în fond un efort de afirmare al prezenței și al aspirațiilor de libertate pe care zadarnic încercau să le înăbușe vîrfurile feudale. Că românii nu puteau să ridice biserici decît în temeiul unor privilegii speciale, dovadă stă documentul din 31 nov. 1458, prin care Matei Corvinul îngăduia construirea unei biserici în Hunedoara [130]. Biserica din Cinciș [131], biserica din Lancrăm, pomenită în 1439 [132], biserica voievodului Moga din Hălmagiu, existentă în 1440 [133], biserica mînăstirii din Deda, anterioară anului 1451 [134], biserica mînăstirii din Strîmba Fizeșului, de prin 1470 [135], biserica din Săliște, menționată în 1476 [136], sînt doar cîteva din monumentele ridicate în deceniile de mijloc ale secolului al XV-lea, a căror amintire a fost păstrată fie de ziduri existente încă, fie de referirile documentare; ar mai trebui poate citate mînăstirile bănățene de la Orșova, Ciclova, Središte, Partoș, Voilovița, Remetea, Găvojidia, Mănăstiriște, Rohonța, Mănăștur, Bocșa Montană și Sacul [137] sau bisericile de lemn din satele de pe Someș — Maier, Sîngeorz și Năsăud — pomenite documentar la 14 decembrie 1450 [138], pentru a sublinia și mai mult efortul creator al acelei epoci din care, din nefericire, ne-a rămas atît de puțin.

Deși fragmentele de pictură murală care s-au păstrat sînt destul de puțin numeroase, ele permit descifrarea unor statornice legături artistice cu Țara Românească de unde, cu siguranță, au fost invitați unii zugravi ca să decoreze ctitoriile cnezilor

transilvăneni. Ca urmare a activității acestor meșteri, formați într-o ambianță artistică mai elevată, în care iconografia și stilul paleolog al picturii bizantine găsise un prielnic mediu de dezvoltare, în pictura transilvăneană are loc o puternică mutație valorică, corespunzătoare exigențelor evoluate ale ctitorilor locali.

Într-o vreme în care legăturile politice și militare dintre țările române erau tot mai strînse, cînd sub conducerea lui Iancu de Hunedoara se realiza de fapt o primă unitate de acțiune a poporului român, confluențele artistice erau cu atît mai firești. Au contribuit, desigur, la aceasta și feudele de peste munte ale voievozilor munteni, adevărate punți de comunicare între țările surori, și, de asemenea, tutela religioasă exercitată de către mitropoliții din Tîrgoviște asupra « Țării plaiurilor ». Importanța factorului religios în viața evului mediu nu mai trebuie să fie subliniată. Vom reaminti, totuși, cuvintele lui Fr. Engels: « Evul mediu anexase teologiei toate celelalte forme ale ideologiei: filozofia, politica, jurisprudența transformîndu-le în subdiviziuni ale teologiei » [139].

Pe fondul atîtor adînci și complexe relații dintre Transilvania și Țara Românească schimburile artistice au decurs firesc și nu vor surprinde identitățile stilistice existente în picturile murale din cele două voievodate.

Cel mai vechi exemplu de pictură murală care ilustrează această nouă fază din istoria picturii românești transilvănene pare să fie icoana de hram de pe peretele vestic al bisericii din OSTROVUL MARE (jud. Hunedoara, Țara Hațegului) [140]. Odinioară la exterior, azi în încăperea de la parterul turnului clopotniță [141], deasupra ușii de acces în biserică, într-o firidă închisă la partea superioară de un arc semicircular, se păstrează o imagine de o nobilă frumusețe reprezentînd pe *Maica Domnului cu pruncul*. Fețele au fost mutilate, nu se știe cînd, cu lovituri de lance sau de ciocan, în rest stratul de pictură, o frescă de bună calitate, rezistă mulțumitor. Așezat pe brațul stîng al mamei, copilul Isus are privirea îndreptată către privitor spre care întinde brațele desfăcute, în mîna stîngă avînd un rulou înfășurat — noua lege. Este îmbrăcat într-o cămașă verde deschis, peste care cad faldurile bogate ale unui drapaj de culoare ocru-galben. Maria este îmbrăcată cu o mantie roșie cu cute largi de sub care iese mîneca unei tunici avînd manșeta brodată și decorată cu perle. Pe cap poartă un văl verde și un maforion roșu. Cu mîna dreaptă Maria arată spre prunc; este vorba deci despre tipul iconografic, atît de răspîndit în arta ortodoxă, *Hodighitria* sau *Îndrumătoarea*.

Compoziția este încadrată de o bordură ornamentală alcătuită din trei bandouri roșii alternate de un bandou decorat cu o panglică în zig-zag și de un chenar cu palmete, motiv de veche tradiție bizantină. În dreptul lintelului, chenarul cu palmete se continuă și sub zidul turnului clopotniță, adosat peretelui vestic al bisericii în cursul secolului al XV-lea ceea ce constituie o indicație că odinioară în jurul portalului exista o decorație pictată mai bogată [142].

Decupat pe un fond albastru ceruleum, grupul Mariei cu pruncul impune prin puritatea desenului, prin strălucirea și armonia culorilor cu adîncimi de nestemată, prin monumentalitatea gravă a compoziției. Conturele fine și modelajul delicat al figurilor și mîinilor, obținut prin diferențe de intensitate, draperiile bogate dar

plate, indicate prin treceri cromatice și prin blicuri albe, întreaga execuție a *Hodighitriei* de la Ostrov indică stilul matur al picturii bizantine de epocă paleologă, așa cum poate fi întîlnit și în picturile de mare prestigiu artistic care decorează biserica domnească sf. Nicolae din Curtea de Argeș [143].

Această identitate stilistică nu poate fi explicată decît prin legăturile artistice existente între Țara Românească și Transilvania într-o vreme în care colaborarea dintre cele două țări românești era atît de activă pe plan politic și militar. Dar pictura de la Ostrov — realizată cu probabilitate pe la mijlocul secolului al XV-lea — nu este doar un reflex al unor active relații artistice, ea constituie totodată un reper pentru cunoașterea picturii Țării Românești din acel timp, pentru a aprecia gradul artistic înalt la care se situa arta acestui voievodat. Se știe că, în condițiile istorice date, din numeroasele monumente ridicate în Țara Românească în secolele XIV-XV nu au rămas decît foarte puține, încît azi este practic imposibil să se contureze profilul artistic al acelei epoci, despre realizările căreia documentele vorbesc adeseori. Iată de ce reflexele transilvănene ale artei din Țara Românească au o valoare multiplă, evidențiind nu numai o unitate artistică existentă la un moment dat ci, totodată, permanentizarea unei vieți artistice elevate în voievodatul independent al Basarabilor și, de asemenea, maturizarea exigențelor estetice ale cnezilor ctitori din « Țara Plaiurilor ».

Înțelesurile mai adînci ale acelei îndepărtate epoci artistice din istoria poporului nostru se deslușesc cu și mai mare claritate cu ajutorul fragmentelor de pictură murală care se păstrează în biserica din DENSUȘ (jud. Hunedoara, Țara Hațegului) [144].

Situată în partea de n. e. a comunei, pe dealul de dincolo de rîul Fierului, biserica din Densuș este un edificiu straniu și singular ca formă și structură arhitectonică, fiind cu siguranță cel mai misterios monument din cîte se află pe întinderea țării noastre. Construită din pietre romane provenind din ruinele învecinatei Ulpia Trajana Augusta Sarmizegetusa — altare, statui, lespezi de mormînt, coloane etc. — din bolovani de rîu și din cărămidă, înconjurată de resturile unor încăperi adăugate în timp nucleului central, biserica din Densuș ridică în fața cercetătorilor probleme din cele mai complicate privind atît tipologia formelor arhitectonice cît și etapele de edificare. Studiile recente, efectuate cu ocazia restaurării monumentului, vin să confirme părerea că nucleul central a dobîndit înfățișarea pe care o păstrează pînă azi, în cursul secolului al XIII-lea, cînd locuitorii au purces la reamenajarea unei străvechi construcții de lungă vreme ruinată [145].

Interiorul bisericii, unde, în mod neașteptat, vizitatorul descoperă că stîlpii care susțin turnul sînt construiți din pietre votive cu inscripții latine, păstrează mai multe fragmente de pictură murală care se impun atenției fie prin noblețea gravă a expresiei plastice, fie prin prospețimea viziunii. Dispersarea fragmentelor păstrate nu îngăduie realizarea unui efect de ansamblu, dar, în penumbra care domnește în interiorul monumentului, chiar și în zilele însorite de vară, picturile de pe stîlpi au o strălucire ciudată care sporește în raza de lumină pătrunsă pe ușa deschisă, atrăgînd și fascinînd privirile.

Peretele vestic păstrează, de o parte și de alta a ușii de intrare, vagi urme (mai pronunțate totuși spre nord) din scena *Judecății din urmă*. Stadiul avansat de degradare nu îngăduie o analiză temeinică a picturilor din această zonă, totuși, unele indicații de tehnică și de costum par a constitui suficiente argumente pentru datarea lor într-o fază tîrzie, poate chiar în secolul al XVIII-lea [146].

Fața vestică a stîlpului de n. v. este decorată cu un panou reprezentînd pe sfînta *Marina* care se pregătește să lovească cu ciocanul un drac pe care îl ține strîns de ciuf cu mîna stîngă. Pe fața vestică a stîlpului de n. e. este înfățișată *Sfînta Treime*, într-o redactare iconografică cu totul originală. Fața sudică a aceluiași stîlp este decorată cu figura unui sfînt martir încoronat — reprezentat pînă la șold. Pe fața nordică a stîlpului de s. e., apare figura sfîntului Bartolomeu ducîndu-și pielea pe băț [147].

Pe pereții răsăriteni ai naosului, de o parte și de alta a arcului triumfal se păstrează două importante zone pictate [148]. Împărțite în cîte patru registre — primele două superioare flancate spre arcul triumfal de un larg bandou decorativ cu o panglică în zig-zag (roșu deschis și gri-verzui pe fond roșu închis) — ambele zone au o dispoziție iconografică asemănătoare. În colțul de n. e. registrele superioare sînt consacrate sfinților « doctori fără arginți », reprezentați pînă la șold cu obișnuitele atribute iconografice — potir, cutie, linguriță. De dimensiuni mari, grupați cîte doi în fiecare registru, sfinții « anarghiri » nu pot fi identificați în mod precis, din lipsa inscripțiilor [149]. (Figurile din primul registru se păstrează doar fragmentar, partea superioară fiind distrusă.) Registrul al treilea, mult mai îngust decît cele anterioare, cuprinde patru figuri de sfinți în bust: *Kison* (?) cu o cruce și un vas, *Caliporta* cu o cruce, *Pavel* cu un rulou și *Petru* (?) de asemenea cu un rulou. În registrul inferior, mai larg, sînt înfățișați doi sfinți războinici — *Procopie*, scoțînd o săgeată din tolbă, și *Teodor*, cu suliță și scut [150], de asemenea sfîntul *Nicolae* ca episcop, binecuvîntînd. În colțul de s. e. al naosului, din registrul superior nu se mai păstrează decît o singură figură, o sfîntă mucenică cu coroană, lîngă arcul de triumf [151]. Registrul secund cuprinde trei figuri de sfinte, ultimele două într-o stare de conservare precară [152]. Repetînd dispoziția din colțul de n. e., registrul al treilea este mult mai îngust, iconografic fiind consacrat reprezentării unor sfinte. Mai pot fi identificate *Efimia*, *Donosia*, *Anastasia*, o sfîntă îmbrăcată în alb; urmează fragmentul unei alte figuri (probabil tot o sfîntă). În ultimul registru apar: arhanghelul *Mihail* și sfinții războinici, *Gheorghe*, *Dumitru* și *Teodor* [153].

În altar, pictura s-a conservat mulțumitor doar în registrul inferior, resturile foarte mici care se păstrează în celelalte zone permit totuși reconstituirea iconografiei de ansamblu. Zona centrală a bolții era rezervată *Platiterei* (Maica Domnului cu pruncul tronînd) — între arhangheli și profeți. Din *Împărtășania apostolilor*, care ocupa registrul următor, nu se mai păstrează decît o singură figură de apostol, în partea de s. e. a absidei. Urma un registru cu busturi de profeți din care se mai păstrează doar cîteva resturi vagi în partea de nord. Registrul inferior cuprinde obișnuita teorie de mari ierarhi și diaconi, în centru fiind reprezentat Isus prunc în patenă, pe un altar cu ciborium, avînd de o parte și de alta cîte un înger diacon oficiind. În ansamblu, registrul are următoarea alcătuire [154]: sfînt ierarh (fața mutilată) în

... cu carouri alb-negru, urmează două siluete de ierarhi, aproape în întregime șterse (unul este *Nicolae*, celălalt pare a fi diaconul *Ștefan*), în dreptul proscomidiei se află o imagine a lui *Isus al durerii*, proiectată pe fondul unei cruci, *Arsenie* ținînd evanghelia ferecată, *Atanasie* cu un filacter, înger cu cădelniță, altarul cu ciborium și Isus prunc în patenă, deasupra — inscripția greco-slavă: агєис б(о)жи (*sfîntul Dumnezeu*), înger cădelnițînd, sfeșnic, arhidiacon oficiind, sfînt ierarh (*Grigorie?*) [155] cu evanghelia, ierarh cu filacter (ușa spre diaconicon), diacon, ierarh. De observat că toți ierarhii sînt îmbrăcați în tunici cu clavis, au epitrahile și nebedernițe, sacosuri și omofoare decorate cu cruci [156]. Partea inferioară a peretelui este decorată cu obișnuitul motiv al fețelor de masă dispuse în draperie.

În afara fragmentelor enumerate pînă aici, mai trebuie amintită icoana de hram, foarte mutilată, din nișa dreptunghiulară adîncită deasupra ușii de intrare, reprezentînd pe Maica Domnului cu pruncul — tipul *Glykophlousa* — și pe sfîntul *Nicolae*. Glafurile nișei sînt decorate cu chenar lat compus dintr-un bandou de semipalmete dispuse în vrej cu alternări reciproce și dintr-un bandou ornamentat cu o panglică în zig-zag, avînd la intrînduri mici romburi prevăzute în colțuri cu minuscule flori de crin cu trei petale și în centru cu motivul crucii alcătuit din puncte. Resturi de culoare se mai văd și pe peretele răsăritean al încăperii adăugate pe latura sudică a bisericii [157].

Așa cum s-a mai observat [158], ceea ce surprinde din capul locului la picturile bisericii din Densuș este programul iconografic limitat, absența reprezentărilor complexe din ciclul cristologic, întreaga decorație — cu excepțiile arătate în altar — fiind concentrată în jurul redării principalelor categorii de sfinți. Subliniind importanța faptului că întregul ansamblu poartă pecetea stilistică și iconografică a picturii ortodoxe — de tradiție bizantină —, integrîndu-se, așadar, în familia artistică din care făceau parte pe atunci toate țările românești, justificăm și comparațiile (care altminteri ar părea forțate) cu monumente situate la mare distanță. În cazul de față, este de reținut că programul sintetic al iconografiei bisericii din Densuș își găsește un echivalent în pictura moldovenească a epocii, în vestita ctitorie de la Dolheștii Mari a hatmanului Șendrea, portarul Sucevei, a cărei decorație a fost realizată înainte de 1481. Ca și acolo, pictura naosului ocupă o suprafață restrînsă, fiind alcătuită din mai multe registre inegale afectate mai multor categorii de sfinți [159]. De curînd s-a demonstrat că frescele ce decorează nișa de vest de pe peretele sudic al pronaosului bisericii din Dolheștii Mari au un caracter sintetic și complex totodată, concentrînd într-însele toată osatura simbolică și ierarhică a întregului program iconografic dintr-o biserică moldovenească [160]. La biserica din Densuș problema cere o rezolvare asemănătoare. Știind că cele două zone de pictură din naos se grupează de o parte și de alta a absidei altarului, cunoscînd bogăția inițială a iconografiei acestuia, devine clar că, în ansamblu, pictura din naos și altar forma un tot iconografic unitar care rezolva principalele exigențe simbolice ale decorației unei biserici. În stadiul actual al cercetărilor este greu de demonstrat existența unor relații nemijlocite între picturile de la Densuș și cele de la Dolhești. Se poate însă afirma că în cursul secolului al XV-lea se statorniciseră asemenea legături între toate țările românești surori, încît nu trebuie să surprindă evidențierea unor soluționări artistice și spirituale comune. Epocile urmă-

toare vor adînci și mai mult această unitate spirituală, pe care mărturiile aduse de vestigiile artistice o întăresc cu prisosință. De altfel, pentru problema care ne preocupă, a relațiilor dintre Transilvania și Moldova în secolul al XV-lea, este demn a fi considerat și următorul fapt. În urma răzvrătirii din cnezatele hațegane, în 1433-1434, căpeteniile mișcării — cnezii Costea și Stanciu și popa Vîlcul — și-au găsit refugiu în Moldova pentru a se pune la adăpost de represiune. Este probabil că printre fugarii hațegani s-a aflat și acel Lațcu Cînde, ce dăruia, prin 1435-1437, un evangheliar frumos ferecat mînăstirii Neamț. Lațcu Cînde este menționat ca pîrcălab, ceea ce dovedește că cnezii refugiați fuseseră bine primiți în Moldova, fiind rînduiți printre dregătorii țării.

Cîteva probleme iconografice mai deosebite ridică analiza picturilor de pe stîlpii interiori. Reprezentarea *Sfintei Treimi*, ciudată și naivă, are următoarea compoziție: pe un fond albastru, este înfățișat Dumnezeu-tatăl cu părul alb strîns în două coade căzute pe umeri, cu barbă albă, în veșmînt alb; el ține mîinile pe umerii copilului Isus înveșmîntat într-o cămașă albă, care amintește prin decorația sa cămășile țărănești. Isus binecuvîntează cu mîna dreaptă, iar cu stînga ține o lumînare răsucită. Pe creștetul lui Dumnezeu-tatăl este zugrăvit sfîntul duh, sub chipul unui porumbel al cărui cap, cu aureolă, depășește cadrul panoului. Cu totul neobișnuită în iconografia medievală timpurie, în care erau preferate formulările simbolice [161], reprezentarea figurală a treimii se răspîndește în variate forme, începînd din secolul al XIV-lea, cînd încercările pentru stabilirea unui nou canon sînt caracterizate de inevitabile șovăieli [162]. În pictura murală a secolului al XIV-lea din țările central-europene, cu care Transilvania a întreținut consecvente legături artistice, reprezentarea treimii a adoptat soluții variate. La Žehra și la Rakoš (Slovacia), de asemenea la Muŕska Sobota (Slovenia) apare pe boltă un personaj cu trei capete [163], la biserica minoriților din Levoča (Slovacia) Dumnezeu-tatăl este reprezentat în mandorlă între două personaje tinere, la Selo (Slovenia) Dumnezeu-tatăl susține crucea cu Isus răstignit. Mai apropiate de redactarea de la Densuș sînt imaginile de la Podolinec (Slovacia), unde Dumnezeu-tatăl este așezat pe tron cu pruncul în brațe, deasupra sa fiind duhul sfînt în chip de porumbel [164], și de la Horné Jaseno (Slovacia) [165], unde ține pruncul în brațe, în fața sa fiind un al treilea personaj, care are în mîini un pește. În Transilvania, o reprezentare apropiată ca tip de compoziție se află pe peretele nordic al bisericii evanghelice din Mălîncrav, pictură databilă curînd după mijlocul secolului al XIV-lea [166]. Reprezentarea figurală a treimii în pictura medievală apare ca o reacție a spiritului popular împotriva simbolismului teologal complicat și abscons. Că este așa, dovadă faptul că întotdeauna — în această epocă — imaginea treimii ca un personaj cu trei fețe se întîlnește în cadrul unor ansambluri de pictură cu un pronunțat caracter popular [167]. Neobișnuită pentru iconografia ortodoxă este și reprezentarea sfîntului *Bartolomeu* ca martir. Pe un fond vag albăstrui este desenată, în culoare brună, silueta ocru-pal a sfîntului, complet nud — jupuit mai bine zis — care își duce pielea pe un băț așezat pe umărul stîng, iar în mîna dreaptă ține o mică seceră. O compoziție asemănătoare se află la biserica din Čerin (Slovacia) într-un strat de pictură databil în jurul anului 1450 [168].

…picturilor bisericii din Densuș face evidentă prezența a trei meșteri care au lucrat concomitent. Meșterul principal, șeful de operă și-a lăsat numele sub fereastra de s. e. a altarului, unde poate fi văzută o inscripție pictată cu alb, în elegante caractere chirilice **ПИСАЛ СТЕФАН**, *(a pictat Ștefan)*. Numele acestui meșter, o singură dată amintit în treacăt [169], este primul nume de zugrav român descoperit pînă astăzi pe vreo pictură murală din țară. Asupra însemnătății acestui fapt vom reveni mai tîrziu, deocamdată vom încerca să delimităm contribuția sa la realizarea ansamblului prezentat. Virtuțile artistice — monumentalitatea viziunii, desenul ferm dar generos, cromatica cu modulări grave — dovedesc că meșterul Ștefan este autorul picturilor din altar, al primelor două registre superioare din naos și al icoanei de hram. Pe fondul ultramarin, figurile pictate de acest meșter se detașează cu măreție și grație deopotrivă, învăluindu-se în ritmul larg al desenului și în calma armonie cromatică, în tainica solemnitate a ritualului. De o deosebită frumusețe sînt cei doi sfinți taumaturgi — doctori fără arginți — din registrul al doilea al colțului de n. e. al naosului. Reprezentați din față, pînă la șold, primul ținînd o cutiuță, al doilea un potir, amîndoi fac același gest, părînd că vor să ofere cu lingurița ținută în mîna dreaptă medicamentul tămăduitor. Sfîntul din partea stîngă este un tînăr imberb, cu fața bucălată, cu părul pieptănat în bucle strînse după moda elenistică reluată în pictura epocii paleologe. Fața caligrafiată cu puritate, nasul prelung și fin, gura mică, ochii mari și expresivi amintesc de modelele aceleiași epoci, ca și modelajul subtil, rareori subliniat cu blicuri albe. Veșmîntul său, compus dintr-o tunică albă și o mantie galbenă, este bogat decorat cu perle, fie dispuse în șirag de-a lungul bordurilor, la manșete și la guler, fie presărate în grupuri de cîte patru. Faldurile largi sînt armonios grupate dar modelajul este plat, obținut prin tonuri mai închise ale culorii locale sau prin blicuri de alb. Prezentînd caractere stilistice identice, sfîntul învecinat este înfățișat cu chipul unui om matur, bărbos, cu expresie severă, ascetică aproape. Mantia sa verde, prinsă cu o fibulă peste umărul drept, cade în pliuri rigide, subliniind impresia de severitate, în timp ce la personajul anterior dezinvoltura faldurilor era în acord cu expresia tinerească. Această consonanță de limbaj este o dovadă de matură stăpînire a modalităților de exprimare care, alături de celelalte, vine să contureze personalitatea meșterului Ștefan. Identitatea tehnică și stilistică ușor de constatat între aceste picturi și icoana de hram a bisericii din Ostrovul Mare, îngăduie să atribuim aceluiași meșter și frumoasa imagine a *Hodighitriei*, în fața căreia am poposit anterior.

Virtuțile stilistice ale meșterului Ștefan pot fi încă și mai bine cunoscute, dacă se analizează picturile din altar. Mișcările largi și grave se adună într-un ansamblu de ritual solemn, a cărui nobilă ritmică exterioară este un ecou necesar al ritmurilor interioare. În urmărirea efectului general, meșterul nu a neglijat detaliile, desenînd și modelînd cu migală anume amănunte de fizionomie, adîncind și precizînd expresiile. Figurile sfinților Arsenie și Atanasie nu impresionează numai prin monumentalitatea viguroasă a siluetelor, prin fermitatea gesturilor dar și prin exactitatea caligrafică a desenului bărbilor stufoase, prin claritatea și siguranța modelajului.

Redusă la puține culori (ultramarin pentru fond, galben-ocru, castaniu închis și deschis, roșu, verde închis și deschis, negru, alb, rareori liliachiu) gama cromatică

a acestor picturi este modulată cu sobrietate dar și cu delicatețe, armonia culorilor — mai ales în altar — avînd ceva din căldura molcomă a unui vechi lăicer.

Prin determinantele de ordin stilistic, picturile realizate la Densuș de meșterul Ștefan amintesc îndeaproape de anume zone din decorația murală a bisericii domnești sf. Nicolae din Curtea de Argeș. Prin concepția de ansamblu, prin monumentalitate, prin raportul dintre desen și modelaj în organizarea formelor, prin atitudini și veșminte, dar mai ales prin tipologie, ierarhii din altarul bisericii hațegane impun considerarea lor în aceeași familie stilistică cu ierarhii din ctitoria Basarabilor de la Argeș. Imaginile sfinților ierarhi Spiridon, Vasile, Chiril, Grigore, Silvestru al Romei din biserica domnească par să fi servit de prototip pentru reprezentarea ierarhilor de la Densuș, izbitoare fiind, mai ales, asemănarea dintre figura lui Ioan Milostivul și figura lui Arsenie. Asemănările sînt atît de evidente încît fac necesară concluzia că meșterul Ștefan era un exponent al artei din Țara Românească, format în tradițiile picturii din vremea Basarabilor, pictură în cadrul căreia ansamblul din biserica sf. Nicolae va fi exercitat o prestigioasă autoritate. Înaltele calități artistice ale meșterului Ștefan constituie un argument pentru a vorbi despre înflorirea picturii în Țara Românească în secolul al XV-lea, secol atît de obscur din cauza dispariției monumentelor, secol încrîncenat de nenumărate lupte dar nu sărac în inițiative ctitoricești — deseori consemnate documentar — care permit să se vorbească despre o continuitate a eforturilor artistice fără de care nu s-ar putea explica nici strălucitoarea epocă de la începutul secolului următor.

Prezența în Transilvania a unui zugrav venit din Țara Românească apare ca un rezultat firesc al multiplelor relații artistice existente între cele două voievodate române, relații care depășeau cu mult semnificația unor simple schimburi de valori, ele exprimînd tendințele încă latente de unificare a vieții spirituale a poporului nostru.

Un alt zugrav, poate un ajutor al primului, este autorul registrelor inferioare din pictura naosului. Desenul său e mai sec, modelajul mai plat, figurile pictate de el sînt mai greoaie — pe alocuri sînt însă de observat unele retușuri, tîrzii, probabil contemporane cu pictarea *Judecății de apoi* pe peretele vestic, retușuri care au afectat parte din inscripții [170]. Dar atît unitatea de tehnică și stil cît și continuitatea stratului de pictură sînt suficiente argumente pentru a considera registrele inferioare din decorația naosului ca fiind contemporane cu cele superioare, cel de al doilea zugrav făcînd parte din atelierul meșterului Ștefan.

Spre deosebire de picturile altarului și de cele ale părții de est a naosului, în care se descifrează cu ușurință ecouri ale picturii din Țara Românească, imaginile de pe stîlpii centrali ne readuc în ambianța artistică tradițională a Transilvaniei, așa cum se statornicise în monumentele de la începutul secolului al XV-lea, la Leșnic, Crișcior, Streisîngeorgiu, Ribița. Realizate într-o bună tehnică de frescă — conlucrarea cu meșterul principal își spusese cuvîntul — aceste imagini rețin atenția prin prospețimea naivă a viziunii, prin caracterul popular al expresiei plastice în care sensul decorativ este mai acuzat. Desenul apăsat conturează imperativ formele pe suprafața cărora culoarea se așterne în tente cuminți, cu vagi indicații de modelaj. Figurile au ovalul prelung, ochii mari migdalați, sprîncene puternice — ca altă dată la Crișcior ori

... mai evoluată a picturii de aici se citește în cromatica mai prețioasă, în decorația mai abundentă, în asimilarea mai profundă a experienței de artă ortodoxă vehiculată de meșterii veniți din Țara Românească. Acest mai « mic între zugravi » era desigur un localnic, un român hunedorean crescut în tradițiile modestelor ctitorii de sat din « Țara Plaiurilor », îmbibat de spiritul artei populare ale cărei ecouri se citesc mai ales în reprezentarea atît de naivă și de neașteptată a sfintei treimi. Dumnezeu-tatăl este un bunic blînd, cu trăsături liniștite, reproducînd un tip uman familiar satelor noastre, iar pruncul Isus, cu cămășuța înflorită, descinde din lumea acelorași sate în care, desigur, viețuia și zugravul de la Densuș.

Considerat în totalitate, ansamblul de pictură al bisericii din Densuș este, așadar, rezultatul unei confluențe a tradiției de pictură locală rusticizantă cu șuvoiul înnoitor al picturii murale din Țara Românească în care fuseseră consumate atîtea mari experiențe de artă de sorginte bizantină și sud-dunăreană, la Curtea de Argeș, la Cîmpulung, la Cozia și în atîtea alte ctitorii voievodale. unele păstrate pînă astăzi, altele demult dispărute. Lungă vreme controversată [171], data acestor picturi este astăzi cunoscută exact cu ajutorul unei inscripții pictate păstrată fragmentar pe stîlpul de n. v. sub imaginea sfintei Marina:

« *La anul 6952 (1443) luna octombrie 23 s-a pictat hramul sfîntului Nicolae. . .* » [172].

Ductul prelung și elegant al literelor este întru totul asemănător cu cel din semnătura meșterului Ștefan pe care îl bănuim și caligraf al acestei pisanii ca și al celorlalte inscripții care însoțesc imaginile de pe stîlpii bisericii [173].

Picturile bisericii din Densuș sînt, desigur, o donație a cnezilor din familia Mănjina, stăpînitori ai satului, deseori pomeniți în documentele secolelor XIV-XV, fie în legătură cu convocarea unor scaune de judecată, fie pentru meritele lor în campaniile antiotomane [174]. În întîmpinarea acestei ipoteze vine și un sgrafit din februarie 1566, aflător pe stîlpul de n. e. care vestește moartea jupanului Andriaș Mănjina:

« În anul 7074 (1566) a răposat jupan Mănjina Andriaș, luna februarie 10 ».

Nu departe de Densuș, la semețele porți ale Retezatului de pe valea Rîului de Mori, față în față cu CETATEA COLȚULUI – cuib de vulturi agățat pe un colț de stîncă deasupra abisului — se ridică o ciudată biserică cu aspect de fortăreață [175]. Turnul răsăritean, construit deasupra altarului, domină valea cu zidurile-i sure, peste care o piramidă de piatră pare să fie în același timp acoperiș și coif. Din pereții navei modestă ca dimensiuni, nu au rămas decît cîteva resturi, piatra de aici fiind cărată de locuitorii cătunului învecinat — Suseni — pentru construcțiile lor [176]. Data edificării acestei biserici, care făcea parte din sistemul defensiv al cetății Colțului, este încă neprecizată [177], dar formele arhitectonice o așază în cursul secolului al XIV-lea, fiind cu probabilitate o ctitorie a cnezilor Cînde, de pe atunci stăpînitori ai acestor părți [178]. La interior mai pot fi văzute vestigiile unui ansamblu de pictură, odinioară valoros, pe care timpul și mai ales nefericitul obicei al iscăliturilor l-au ruinat aproape în întregime. Ceva mai bine păstrate în altar, fragmentele de pictură impresionează prin vioiciunea cromatică, prin complexitatea compozițiilor, prin eleganța degajată

a mișcărilor. Un popas mai răbdător în fața acestor picturi îngăduie nu numai identificarea unor imagini iconografice și definirea unor virtuți de limbaj plastic, dar ajută totodată la înțelegerea efortului de afirmare și pe plan artistic a societății românești transilvănene, într-o vreme în care destinele țării se aflau în mîinile destoinice ale unui comandant de talia lui Iancu de Hunedoara.

Pentru prima oară în cursul procesului de dezvoltare a picturii murale din Transilvania, intervine aici o gamă cromatică bogată și strălucitoare, cu scene de mici dimensiuni în care spațiul se adîncește, populîndu-se cu fundaluri de stînci sau cu arhitecturi fanteziste, iar figurile se compun în atitudini variate și dinamice amintind, uneori, scenele de gen. Desenul este vibrant și nuanțat, desfășurat în sinuozități neașteptate, cînd amplu, cînd miniatural, niciodată lipsit de fantezie. Recunoaștem în toate detaliile acestor picturi principalele caracteristici ale stilului paleolog pitoresc și exaltat, stil de universal prestigiu în lumea ortodoxă încă din secolul al XIV-lea.

Primele prezențe ale stilului paleolog în pictura murală din Transilvania, semnalate încă la Sîntă Mărie Orlea, la începutul secolului al XIV-lea, nu au fost urmate de împămîntenirea acestuia — vreme îndelungată, izolarea și modestia mijloacelor de care dispuneau ctitorii transilvăneni obligînd fenomenul artistic local să se desfășoare între hotare restrînse. Iată însă că la Ostrov, la Densuș și, într-un grad și mai înalt, la Colți, stilul paleolog se afirmă pe deplin în forme care dovedesc nu numai prezența unor meșteri de calitate dar și a unui mediu apt să le primească opera. Veniți din Țara Românească cu care existau atît de strînse legături politice și ai cărei mitropoliți au exercitat o activă tutelă religioasă asupra românilor din « Țara Plaiurilor », zugravii purtători ai picturii de stil paleolog erau formați în acea complexă ambianță artistică, receptivă la înnoiri și experiențe, care beneficia de protecția primilor Basarabi. Așa cum, în arhitectură, bisericile ctitorite în secolul al XIV-lea la Curtea de Argeș, Cozia și Cotmeana exprimă, fiecare în parte, efortul de împămîntenire a unor tipuri variate de monumente — cu metode de construcție și viziuni spațiale deosebite — tot astfel în pictura aceleiași epoci, la biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș și la biserica mare a Coziei, ansamblurile păstrate vădesc deopotrivă contactele stilistice cu metropola constantinopolitană și cu zona macedono-sîrbească. În mod firesc, dat fiind intervalul cronologic prea scurt în care cristalizările stilistice nu ar fi fost posibile, secolul al XV-lea în Țara Românească va fi prezentat un tablou artistic asemănător, bogat în experiențe și eforturi de aclimatizare. Fiind un reflex al picturii din Țara Românească, pictura transilvăneană din această vreme, în special aceea din zona sudică, va implica aceeași pluralitate de viziuni, aceeași proaspătă receptivitate la înnoirile picturii paleologe. Iată de ce nu trebuie să surprindă faptul că, spre deosebire de ținuta gravă a picturilor meșterului Ștefan de la Densuș, la biserica cetății Colțului picturile se caracterizează printr-o viziune mai dinamică, mai colorată.

Urmărind desfășurarea iconografică a picturilor bisericii cetății Colțului, vom începe cu altarul, în care stratul de frescă se păstrează în condiții mai bune. Pe arcul triumfal la cheie, este pictată «adevărata față» — *Năframa Veronichii* sau *Mandylionul*. Latura nordică a arcului triumfal este decorat cu *Vindecarea orbului* (sus) și *Vindecarea slăbănogului* (jos), iar pe latura sudică sînt scenele *Isus și Petru pe mare* (sus) și *Cina din*

Mamvri — numită și *Filoxenia lui Avram* sau *Sfînta Troiță* (jos). Pictura de pe bolta altarului este completamente distrusă. Pe pereți, picturile sînt dispuse în două registre, fără obișnuita decorație a draperiei pictate în zona inferioară. Registrul superior este consacrat *Împărtășaniei apostolilor*. La nord apar, în ordine, un serafim, un înger diacon și patru apostoli, ultimul fiind Iuda, care scuipă împărtășania. Pe peretele estic, tăiat la mijloc de o fereastră avînd glaful decorat cu heruvimi, sînt înfățișate momentele centrale ale împărtășaniei cu pîine și vin. În partea stîngă, Isus dă anafura lui Petru, urmat de un alt apostol, iar la dreapta Pavel primește vinul, după el fiind de asemenea un apostol. Compoziția se continuă pe latura sud cu siluetele altor patru apostoli (urmează fereastra avînd în glaf îngeri-diaconi) și cu imaginea unui arhanghel. Deasupra întregii desfășurări a împărtășaniei apostolilor sînt resturile unei lungi inscripții pictate, prea deteriorată însă pentru a fi descifrată. Registrul inferior este rezervat teoriei marilor ierarhi și diaconi. Pe peretele nordic se succed diaconul *Roman* (au mai rămas doar aureola și inscripția), *Viziunea lui Petru din Alexandria* (așezată, potrivit erminiilor, în dreptul firidei proscomidiei), sfîntul *Nicolae* și sfîntul *Grigore Bogoslov*. Pe peretele estic, în centru, era imaginea lui *Isus prunc în patenă* pe un altar cu ciboriu (se mai văd doar resturile baldachinului), în stînga sfîntul *Vasile cel Mare*, în dreapta sfîntul *Ion Gură de aur*. Pe peretele sudic teoria ierarhilor se continuă cu sfîntul *Atanasie*, o figură ștearsă, și sfîntul *Chiril*. În navă, singura zonă mai bine conservată se află pe peretele estic. Împărțit în mai multe registre, cele mai multe complet distruse, pe acest perete mai pot fi descifrate următoarele imagini: *Nașterea lui Isus*, *Maica domnului înconjurată de credincioși*, sînt avînd la picioare un personaj îngenunchiat (stînga), *Maica domnului tronînd adorată de puternicii lumii*, proorocul *Iona cu chitul* (?), *Maica domnului înconjurată de tinere fete*, *Isus în pustiu cu un filacter în mînă* (dreapta). Pe peretele nordic se mai disting vag resturile unei scene pe care inscripția o comentează: *Jertfa lui Cain*. Pe peretele de vest se mai păstrează modeste fragmente din scena *Judecății de apoi* [179].

Gama cromatică este neobișnuit de bogată: fondurile sînt tratate în verde acid grizat, negru, gri neutru, ultramarin; chenarele sînt în roșu cadmiu; imaginile sînt pictate cu verde cald, ocru-galben, garanță, vișiniu închis, violet, diferite griuri calde și reci.

Spuneam că principalele caracteristici ale picturilor bisericii cetății Colțului sînt varietatea și dinamismul atitudinilor, cromatica vie și bogată, gustul pentru pitoresc.

Un exemplu este chiar compoziția *Împărtășaniei apostolilor* care decorează peretele de est al altarului, de o parte și de alta a ferestrei axiale. În partea stîngă, oficiind la o masă acoperită cu o față împodobită cu flori și alesături, sub un baldachin, Isus, îmbrăcat într-o largă togă antică, împarte anafura apostolilor. Gesturile sînt avîntate, prea avîntate poate, figurile au mișcări brusce (capul apostolului Petru care primește anafura are o înclinare puternică spre spate asemănătoare cu cea a ctitorului de la « Domneasca » din Curtea de Argeș), faldurile bogate cad în cute largi. Și mai dinamică este scena împărțirii vinului, din partea dreaptă a compoziției. Aici Isus este îmbrăcat într-un sticharion alb, împodobit cu cruci și cu benzi brodate la gît și mîneci. Baldachinul este aici înlocuit cu un sistem complicat cu arcade. Apostolul Pavel primind vinul are o înclinare neașteptată, de o exagerare barocă, explicabilă tocmai prin tendința de exaltare specifică picturii bizantine tîrzii.

Gustul pentru pitoresc, o altă caracteristică a picturii epocii, se citește cu prisosință în scena *Vindecarea orbului*. Pe fundalul unor stînci, deasupra cărora se înalță silueta unui zid de cetate cu turnuri, Isus, într-o foarte colorată haină largă, întinde mîna către ochii orbului care, îmbrăcat ca un sărman cerșetor, cu traistă și cu o bîtă în care se sprijină, așteaptă încrezător gestul mîntuitor. Partea dreaptă a compoziției este rezervată altui episod al aceleiași legende biblice: aplecat deasupra unei fîntîni din care curge un șuvoi de apă, orbul se spală pe ochi.

Parțial păstrată, compoziția în care Isus apare apostolilor călcînd pe valurile lacului Tiberiada impresionează încă prin naturalețea expresivă a dialogului dintre personaje. Gestul lui Isus exprimă siguranță, cel al îndoelnicului Petru, teamă și speranță totodată. Apostolii asistă cu reculeasă uimire la scena salvării lui Petru.

Organizarea maselor compoziționale este simplă și clară, desenul sensibil și nervos răspunde vibrațiilor lăuntrice pe care cromatica vioaie le sonorizează într-o orchestrație polifonică, armonioasă și fără stridențe.

Este, în general, propriu acestor picturi un anume sens al firescului, un sens al narativului direct și evocator care le apropie de viață, umanizîndu-le. Chiar și imaginea lui Isus de pe năframa Veronichii — de obicei convențională și hieratizată — capătă aici o tragică, omenească frumusețe. Pictată în cheia arcului triumfal, unde totuși a fost ajunsă de sălbăticia profanatorilor, năframa are pe margine un decor de cusătură populară. Figura lui Isus, încadrată de un păr cu bucle negre, este palidă cu obrajii supți. Nasul puternic și arcadele puternic arcuite dau o notă de bărbăție acestei triste fețe. Ochii au fost scoși, cu vîrf de lance probabil, dar pleoapele inferioare, grele și obosite, sugerează din plin privirea suferindă. Modelajul volumelor este viguros, fiind obținut atît prin treceri de culoare cît și prin tente transparente de umbră-verde. Blicurile albe, foarte fine, care radiază în jurul ochilor pe obraji sau care brăzdează, ca niște cute, fruntea, par să trădeze o influență a stilului grafic care se afirmase, la începutul secolului al XV-lea, în cadrul picturii paleologe din despotatul Moreei, la Mistra [180]. Chiar și în starea de degradare în care se află, năframa Veronichii de la biserica cetății Colțului este o operă care impune prin maturitatea execuției, fiind comparabilă, în pictura noastră veche, doar cu năframa din pronaosul bisericii mănăstirii Tismana, pictată în 1564 [181].

Nu poate fi regretată îndeajuns dispariția compoziției reprezentînd *Judecata de apoi* care decora întreaga suprafață a peretelui vestic al navei. Astăzi se mai păstrează doar un fragment din zona rezervată infernului. Un uriaș val roșu pe care plutește zeița mării așezată pe un pește și un înger care zboară deasupra acestui clocot înfocat este tot ceea ce a mai rămas [182].

Ceea ce dă o notă particulară acestui fragment este vigoarea cu care se desfășoară liniile, clocotul valurilor, spontaneitatea emoției pe care n-am întîlnit-o nicăieri în acea vreme și care ne lasă să credem că întreaga compoziție — singura de mari dimensiuni — din ansamblul bisericii Colțului a reprezentat un monument de o deosebită valoare artistică.

Respirînd atmosfera artistică a secolului al XV-lea, de generalizată și autoritară răspîndire în lumea ortodoxă a stilului paleolog, picturile bisericii cetății Colțului nu sînt totuși direct comparabile cu nimic din ceea ce se cunoaște în sudul balcanic. Nu găsim asemănări nici cu stilul școlii de la Mistra, mai sec și mai grafic[183], nici cu pictura sîrbească, de asemenea mai ascetică și mai aspră[184]. Din punct de vedere stilistic, picturile de care ne ocupăm acum sînt mai aproape de ceea ce V.N. Lazarev, în a sa *Istorie a picturii bizantine*, numea pictura constantinopolitană a epocii paleologilor[185]. Aceleași figuri cu mișcări intense, aceleași veșminte fluturînde, aceleași clădiri cu arhitecturi neprevăzute și, mai ales, aceeași viziune picturală, aceeași largheță de execuție. Pe de altă parte, gama cromatică bogată, cu violet liliachiu, cu brunuri, cu abundență de roșu, alături de albastru-verzui și galben, evocă filiala din Salonic a școlii constantinopolitane[186].

Izvoarele istorice nu permit identificarea unor legături directe între Hațegul secolului al XV-lea și Grecia bizantină. Este însă probabil că, în urma căderii Constantinopolului, Țara Românească a oferit adăpost multor greci siliți să apuce drumul pribegiei. Acestor pribegi li s-ar datora o anume împrospătare a viziunii și o înnoire a mijloacelor de expresie devenite tradiționale. Neîntrerupta comunicare dintre cnezatele transilvănene și Țara Românească poate lesne explica prezența, aici, la porțile de piatră ale Retezatului, a unui zugrav venit de la sudul Carpaților. Acest zugrav nu era însă un peregrin grec, chiar dacă stilistic au putut fi stabilite unele repere comune cu centrele bizantine. Inscripțiile în slavonește — la acea vreme limbă liturgică și de cancelarie în țările române — ca și unele elemente de decor, amintind cusăturile populare, arată că ne aflăm în fața unui meșter din părțile noastre care adoptase limbajul artistic înnoitor al timpului.

O datare riguroasă a acestor picturi nu este practic posibilă. Considerarea indicațiilor stilistice, conjugată cu analiza izvoarelor documentare privind ascensiunea familiei cneziale Cînde din Rîu de Mori — de puțină vreme înnobilată ca răsplată pentru numeroasele servicii aduse în lupta antiotomană[187] — permit, totuși, situarea lor în cel de al treilea sfert al secolului al XV-lea [188].

NOILE SINTEZE LOCALE

Cu ansamblul de picturi murale din biserica cetății Colțului a cărui ruinare nu poate fi regretată îndeajuns, se încheie un capitol de sine stătător din istoria picturii transilvănene, capitol care ar putea fi intitulat: epoca influențelor directe din Țara Românească. La Ostrov, Densuș, la Colți, prezența unor meșteri sud-carpatini — materializată în opere de rezistentă valoare — constituie azi doar cîteva repere ale unui fenomen artistic, care, la timpul său, trebuie să fi fost mult mai bogat în consecințe. Firește, dispariția monumentelor și distrugerea picturilor nu îngăduie reconstituirea fidelă a peisajului artistic transilvănean în toate componentele sale. Și, totuși, dincolo de îngrădirile impuse de sărăcirea și mutilarea tezaurului de artă, este cu putință identificarea unor momente reprezentative, a căror cunoaștere conduce la reîntregirea ansamblului. Înfrîngînd șovăiala ipotezelor, realitatea — profundă în semnificații — a legăturilor artistice cu Țara Românească este un adevăr cîștigat în temeiul căruia multe aspecte încă dispersate din istoria picturii murale din Transilvania dobîndesc contur înlănțuindu-se cauzal într-un fenomen de amplă respirație. Dar, alături de legăturile devenite tradiționale cu Țara Românească, vor trebui considerate, mai ales începînd din a doua jumătate a secolului al XV-lea, relațiile cu Moldova, a cărui prezență în viață Transilvaniei s-a accentuat neîncetat în zilele de mereu sporită glorie a lui Ștefan cel Mare.

În condițiile istorice specifice Transilvaniei medievale, tripla asuprire — socială, religioasă și națională — la care a fost supusă populația românească majoritară, a întreținut aici un activ focar de revoltă. Marea răscoală din 1437 fusese doar un moment de vîrf al unei lupte, niciodată abandonate, împotriva oprimării și nedreptății[189]. Supuși unei apăsări deosebit de grele, lipsiți adesea de mijloacele necesare ridicării și păstrării unor însemnate ctitorii, siliți mereu să ceară ajutor domnilor și mai marilor din țările surori, de peste munte, nevoiți să-și ascundă episcopii care trăiau viață de pribegi, prigoniți de feudalitatea laică și de clerul catolic, românii transilvăneni au intuit mai din timp valoarea reală a unității de neam. Deplina unitate de limbă, schimburile economice, conjugarea eforturilor în lupta antiotomană ca și legăturile religioase — atît de importante de-a lungul evului mediu — au favorizat sudura dintre cele trei țări românești, contribuția transilvănenilor la acest important proces istoric fiind dintre cele mai temeinice.

Fapt e că aici, pe pămîntul Transilvaniei, s-a stabilit o adevărată cooperare pe plan cultural și artistic între domnii din Țara Românească și Moldova — altminteri învrăjbiți din motive politice și militare — și că această cooperare spontană, nemărturisită și încă neînțeleasă, a grăbit nașterea cîtorva dintre primele monumente de cultură românească în general.

Se știe că pacea statornicită între Ștefan cel Mare și Matei Corvin întărise domnului moldovean puternice feude transilvănene la Ciceu, pe Someș, și la Cetatea de Baltă, pe Tîrnave — locuri de refugiu, dar și de afirmare în aceste meleaguri a autorității voievodale moldovenești. Nu este greu de înțeles de ce, tocmai în această perioadă, Ștefan cel Mare se preocupă tot mai stăruitor de soarta episcopilor transilvăneni, de ce construiește la Feleac, în mijlocul unei vechi mînăstiri de lemn, o biserică de zid, altă biserică la Vad, care curînd va deveni reședința unui episcopat, alta la Ciceu și alta la Ciceu Mihăești —, nu departe de cetatea Ciceului[190].

Toate aceste ctitorii devin centre de cultură care proliferează și care, împreună cu centrele mai vechi, răspund unor aprinse năzuințe de afirmare, de emancipare spirituală a românilor transilvăneni. Pe lîngă modestele mînăstiri din Maramureș, din părțile Oltului, din munții Apuseni, din Hațeg, se întemeiază acum numeroase școli[191], la fel cu cea existentă lîngă biserica sf. Nicolae din Scheii Brașovului, unde documentele pomenesc ca «învățători» pe dascălul Radu (1480) și pe Gheorghe grămăticul (1484)[192]. Dintre grămăticii și caligrafii formați în aceste școli erau recrutați copiștii de texte religioase — ca *Liturghierul* din 1481, scris la mînăstirea Feleacului, sau ca *Tetraevanghelul* din 1488, scris în aceeași mînăstire, la porunca arhiepiscopului Daniil[193]. Deosebit de importantă a fost în această vreme rolul mînăstirilor maramureșene unde, către sfîrșitul secolului al XV-lea, se săvîrșeau cele mai vechi traduceri cunoscute în limba română[194]. Unite în jurul mînăstirii «stavropighie» din Peri, protejate de puternica familie a Dragoșeștilor, din rîndul căreia se ridicase Bartolomeu Dragfi, voievod al Transilvaniei, cuscrul lui Ștefan cel Mare, mînăstirile maramureșene au format un activ nucleu de cultură românească medievală, luminile sale reflectîndu-se pînă departe în viața celor trei țări românești. Din mediul românesc transilvănean, în plină efervescență spirituală, s-au ridicat umaniști de prestigiu, ca Filip More (1470—1526), originar din familia cnezilor din Ciula Mare-Hațeg, ca Martin Hacius, tot un hațegan, sau ca vestitul Nicolae Olahus (1493—1568), descendent al unei familii din Țara Românească refugiată în Transilvania[195].

Corespunzător acestui proces de reîntinerire a vieții spirituale, picturile murale din Transilvania prezintă în ultimele decenii ale secolului al XV-lea aspecte în care se pot recunoaște eforturile de asimilare a inovațiilor artistice de afirmare a creatorilor locali într-o viziune proaspătă și originală. Prelucrînd și dezvoltînd cu mijloace proprii — evident mai modeste, date fiind condițiile istorice specifice Transilvaniei — experiențele deceniilor anterioare, de fecunde legături cu Țara Românească, adăugîndu-le impulsurile moldovenești, artiștii locali vor reuși

să realizeze opere de autentică valoare, atît prin ordonanța mijloacelor de expresie cît și prin armoniile interioare.

Nimic din vechile amintiri ale contactelor cu pictura gotică, încă sesizabile în frescele de la începutul veacului. Pe de-a-ntregul ancorată în lumea artei ortodoxe românești — exprimând prin aceasta o adeziune spirituală cu implicații mai adînci — pictura Transilvaniei de la sfîrșitul secolului al XV-lea se impune prin sobrietate și expresivitate, în cadrul unei viziuni în care se descifrează cu ușurință reflexele artei populare.

Artistul în a cărui operă se concentrează în mod pregnant caracteristicile artistice ale acestei epoci din istoria picturii murale românești în Transilvania este Mihul de la Crișul Alb.

Așezată într-un cadru natural de o sălbatecă frumusețe, în fața cheilor săpate de rîul Teiușului, strînsă între uriași pereți de stîncă ce stau să se prăvale, biserica fostei mănăstiri a RÎMEȚULUI este un monument cu aparență modestă dar care — prin problemele pe care le ridică — se cuvine a fi îndeaproape cunoscut[196]. Deși urîțită de o restaurare neîndemînatică, înfățișarea bisericii reamintește fără efort pe aceea a numeroaselor ctitorii hunedorene ridicate de cnezii romîni în secolele XIII—XV. Regăsim aceleași elemente care compun de regulă masa arhitectonică a bisericilor din Țara Hațegului ori a celor din Zărand: turn vestic și o navă dreptunghiulară terminată spre est cu un sanctuar. Dincolo de aceste asemănări există și unele diferențieri care definesc arhitectura acestui monument, indicînd o fază mai evoluată în raport cu aceea a grupului hunedorean. Sanctuarul este semicircular boltit în semicalotă — deci nu un pătrat boltit în cruce de ogive; nava este aici despărțită în două printr-un zid cu deschidere în arcadă: pronaosul este boltit în semicilindru dispus transversal, iar naosul este boltit în semicilindru axial. Turnul nu mai este alăturat la extremitatea vestică a navei, ci se înalță deasupra pronaosului. Deasupra ușii de intrare este așezată o pisanie săpată în piatră:

«Dentîi au fost zugrăvită această s(fîn)tă biserică în zilele lui Matiiaș crai vă leato (1387-sic!); Log Du.»

Pe baza acestei inscripții s-a presupus, pe bună dreptate că, sub zugrăvelile tîrzii s-ar putea ascunde vechile zugrăveli ale bisericii datînd din vremea lui Matei Corvin.

Interiorul bisericii, deși puternic înnegrit de fum, îngăduie imediat constatarea că fragmentele de pictură murală care se păstrează aparțin mai multor epoci.

Altarul prezintă un interesant și valoros ansamblu de pictură postbrîncovenească, datată 1741, printre zugravii care semnează în proscomidie fiind și binecunoscutul Ranite, cel care în 1738 semna partea cea mai importantă a picturilor din paraclisul nordic al bisericii sf. Nicolae din Scheii Brașovului. Fragmente de pictură datate 1809 — urîte și deja deteriorate — pot fi văzute în pronaos și naos.

Ici, colo, de sub straturile tîrzii de zugrăveală, apar fragmente dintr-o pictură mai veche, de o remarcabilă ținută artistică. Cele mai importante ca întindere

sînt fragmentele ce se păstrează pe intradosul arcului dintre pronaos și naos. În cheia arcului se vede figura unui serafim. De o parte și de alta sînt imaginile a doi sfinți anahoreți, cu veșminte sure și roșu palid, unul avînd în mînă o carte, celălalt, o cruce. În zona inferioară, de o parte și de alta a arcului, sînt reprezentați doi ierarhi cu evanghelii în mîini. Sacos-urile alb-gălbui sînt împărțite în carouri mari prin linii brune, iar omofoarele sînt decorate cu cruci negre. Ambii ierarhi au figuri ascetice ferme, aproape dure. Inscripții cu scriere frumoasă ajută la identificarea lor: la ierarhul de pe latura nordică citim **сты Васнлие Велнкын** *sfîntul Vasile cel Mare*. La cel de pe latura sud se mai poate citi doar adjectivul **Велнкын** (poate Atanasie cel Mare). Pe marginile arcului, încadrînd figurile sfinților, se află un ornament ca o panglică șerpuită. Este bine-știutul motiv decorativ al norilor stilizați, atît de răspîndit în pictura gotică, motiv care poate fi urmărit pe o arie foarte întinsă, de la vestitul « Parament de Narbonne » pînă la pictura exterioară a bisericii din Bălinești, unde îl aflăm încadrînd figura sfîntului Nicolae de pe latura sudică a absidei altarului.

În pronaos, în partea dreaptă a peretelui de răsărit, se văd două capete de sfinți **сты Іwан златоуста** — *sfîntul Ion Gură de Aur*, figură matură cu trăsături energice, și **сте (фан)** — *Ștefan*, tînăr imberb cu expresie vioaie.

Stratul de pictură se continuă și deasupra arcadei, dar este în cea mai mare parte acoperit de zugrăveala din 1809. Se mai vede doar un fragment înfățișînd partea inferioară a două figuri înveșmîntate în mantii bogate, părînd a indica, în această zonă, prezența unui tablou votiv.

Definitoriu pentru fragmentele de pictură veche din pronaosul bisericii din Rîmeți este în primul rînd faptul că, din punct de vedere stilistic, ele se înscriu integral în tradiția bizantină, elementele gotice fiind reduse doar la motivul ornamental al chenarului. O analiză mai amănunțită a acestor picturi evidențiază certe calități de expresie atestînd prezența unui artist cu personalitate puternică. Desenul viguros și sigur conturează cu fermitate formele a căror plenitudine este obținută prin masa de culoare modelată sumar dar expresiv. Draperia, indicată cu exactitate, lasă să se ghicească anatomia, volumele fiind sugerate cu deplină siguranță.

Cu o impresionantă vervă este tratată barba acelui anonim sfînt « cel mare ». Tușe largi, puternice, dau materialitate și desenează în același timp barba sfîntului, sporind prin asprimea lor impresia de austeritate care se degajă din figura prelungă cu fruntea neobișnuit de largă.

Tipologia figurilor este variată, expresiile nuanțate, ceea ce sporește, desigur, prețul artistic al acestor picturi. Considerate sub raport stilistic, ele se înscriu în familia vechilor picturi de tradiție bizantină din țara noastră, o datare a lor în a doua jumătate a secolului al XV-lea fiind întru totul plauzibilă. Lăsînd la o parte problema, destul de surprinzătoare din punct de vedere iconografic, a prezenței ierarhilor în pronaos, este cazul să ne întrebăm dacă nu cumva aceste picturi sînt tocmai cele la care se referă inscripția săpată deasupra ușii de intrare, picturi atribuite vremii lui Matei Corvin.

În urma cercetărilor, a fost descoperită lîngă prezumtivul Atanasie cel Mare, sub o icoană și parțial acoperită cu var, o inscripție pictată cu următorul text: **писах**
много грѣшни раба Бжїи Михуль зугафь Бѣло Кришьць, повеленнем архїепускупом
георгном. Вь днь... крал, льто... мсца юлиа к[197]. Ultimele rînduri, cele care cuprind data și numele craiului în timpul căruia a fost zugrăvită biserica, sînt aproape în întregime distruse și poate doar o fotografie cu raze infraroșii ar putea duce la o descifrare integrală a inscripției. Pare însă foarte plauzibilă completarea pisaniei cu ajutorul inscripției săpată în piatră: *Dintîi a fost zugrăvită această s(fîn)tă biserică în zilele lui Matiiaș Crai, vă leato 6895*. Astfel întregită, inscripția pictată sună astfel: *Am scris eu mult greșitul, robul lui Dumnezeu, Mihul zugrav din Crișul Alb; sub păstorirea arhiepiscopului Gheorghe, în zilele lui Matiiaș Crai la anul 1486, luna iulie, 2.*

Importanța acestei inscripții nu poate fi subliniată îndeajuns. Dincolo de valoarea pe care o prezintă pentru istorie în general, menționarea la anul 1486 a unui zugrav român transilvănean — *Mihul de la Crișul Alb* — constituie, pentru istoria artei vechi românești, un fapt de o deosebită importanță, cunoscută fiind sărăcia datelor informative privind meșterii monumentelor noastre în secolele XIV-XV.

Zugravul de la Strei — multă vreme citat sub numele de Ambrozie — este, cel puțin deocamdată, întru totul ipotetic atît ca nume și naționalitate, cît și ca poziție față de operă — opiniile fiind de asemenea împărțite asupra calității sale de autor sau de donator al picturilor[198]. Zugravii Nichita și Dobre, cei pomeniți de Alexandru cel Bun în hrisovul din 1413[199] sînt, de asemenea, incerți ca naționalitate și nici nu s-a păstrat nimic de la ei. Gavril Uric, vestitul miniaturist de la mînăstirea Neamțului, era, pînă de curînd, primul pictor român cunoscut[200]. Prezența unor alți zugravi români care îl preced pe Gavril Uric am subliniat-o la mai multe monumente transilvănene încă de la începutul secolului al XV-lea, la Leșnic, la Streisîngeorgiu, la Remetea. Dar ei au rămas anonimi ca și autorul picturilor din ctitoriile cneziale din Crișcior și Ribița. Pisania pictată în 1417 la acest din urmă monument a fost, mai tîrziu, parțial acoperită cu un stîlp de zidărie și poate numele zugravului va rămîne tăinuit pentru totdeauna.

Cercetările recente, favorizate de restaurarea monumentului, au mai permis identificarea meșterului principal și datarea exactă a picturilor bisericii din Densuș: *Ștefan — 1443*.

Din Moldova lui Ștefan del Mare erau cunoscute numele mai multor miniaturiști — Nicodim (de la Putna), Teodor Mărișescu, Spiridon — și, de curînd, s-a descoperit că autorul impresionantului ansamblu de picturi care decorează interiorul frumoasei ctitorii din Bălinești a logofătului Tăutu era tot un român: Gavril ieromonah[201].

Tuturor acestor nume de artiști români din secolul al XV-lea li se adaugă acum Mihul de la Crișul Alb. Se dovedește, așadar, că în vremea lui Matei Corvin, existau în Transilvania zugravi români, ca acest Mihul, a căror măiestrie era destul de mare de vreme ce îi aflăm semnînd opere de calitatea picturilor din pronaosul bisericii fostei mînăstiri a Rîmețului.

Stadiul adecvat al cercetărilor ne situează încă în domeniul ipotezelor, trebuie totuși considerată ca sigură puternica asemănare care există între picturile bisericii din rîpa Rîmețului și o parte din picturile care decorează vechiul altar al bisericii ortodoxe din ZLATNA.

Ctitorie din 1424, a jupînului Stanislav Hraboru și a jupîniței Anica, biserica ortodoxă din Zlatna[202] păstrează importante resturi de pictură murală — din nefericire cea mai mare parte a lor acoperită de o foarte urîtă tîmplă montată acum două decenii —, picturi care au fost studiate și publicate încă din 1938[203]. Pe peretele nordic se păstrează două figuri de sfinte — între care Marina — a căror tratare, de o aleasă calitate artistică, este identică cu cea a picturilor din pronaosul Rîmeților. Același desen, aceeași armonie cromatică, inscripțiile au aceleași litere fine, prelungi, totul concură pentru a atribui cel puțin o parte dintre picturile de la Zlatna lui Mihul de la Crișul Alb, a cărui personalitate se conturează aici și mai mult.

Compoziția cea mai importantă este o *Răstignire*, situată în partea superioară a peretelui răsăritean a naosului, odinioară altar. În partea centrală este înfățișat Isus pe cruce, cu trupul contorsionat, picioarele fiind țintuite separat, fiecare cu cîte un cui. În partea stîngă este Maica Domnului urmată de un grup isocefal de femei, apoi Maria Magdalena avînd în mînă o cupă în care va culege sîngele răstignitului și — în continuare — încă un grup de femei. Toate sînt înveșmîntate în mantii roșii cărămizii, iar Maica Domnului are pe dedesubt și un chiton verde palid. În partea dreaptă apare Ion plîngînd cu fața în palme; este îmbrăcat într-o tunică roșie peste care cad faldurile unei largi mantii gălbui. Longin îi urmează în costum militar, cu coif simplu, rotund, fără vizieră. El poartă o tunică scurtă din stofă verde cu puncte mărunte, tivită cu o broderie de vrejuri. Pantalonii roșii sînt scurți și legați sub genunchi cu un fel de panglică perlată. În spatele lui Longin se mai văd cîteva figuri bărbătești. Toți poartă nimb. În dreapta și stînga crucii, sus, se vede cîte un cap în medalion reprezentînd soarele și luna. Inscripțiile din dreptul figurilor sînt în slavonește, cu frumoase caractere chirilice.[204]

În registrul inferior, despărțit de primul printr-un brîu decorativ cu o panglică în zig-zag asemănător celui de la Densuș, sînt trei figuri de sfinți prezentate frontal. După atribute — doi dintre ei țin cîte un vas și o linguriță, cel de al treilea o suliță — pare a fi vorba despre doctorii fără arginți, Cosma și Damian, și despre un sfînt militar. Înfășurați în mantii cu borduri cusute cu perle, strînse la gît cu agrafe, cei trei sfinți se caracterizează prin figurile prelungi, prin nasul lung și drept, prin gura mică, trăsături care reamintesc de picturile registrelor superioare din naosul bisericii din Densuș. Apropierile de picturile de la Densuș pot fi înmulțite, atît pe plan stilistic cît și în domeniul iconografic. Sînt de semnalat: modul comun de tratare a faldurilor — mai învolburate totuși la Zlatna —, modelajul prin diferențe de saturație a culorii dar și prin blicuri albe, abundența petelor, identitatea unor elemente de decor, gama cromatică restrînsă. În iconografie, prezența sfinților taumaturgi, în compania celor militari sau imaginea sfintei Marina lovind diavolul cu ciocanul, sînt de asemenea comune celor

două biserici și să nu se uite că întreaga comparație privește doar fragmentele păstrate. Există evident și deosebiri — suficiente pentru determinarea fazelor evolutive —, la Zlatna siluetele sînt mai bondoace, coloritul mai surd, tratarea în ansamblu trădează un anume grad de rusticizare.

Remarcînd însă apropierile și reamintind asemănările anterior subliniate dintre pictura de la Zlatna și cele de la Rîmeți — asemănări care, cel puțin în parte, pot fi explicate prin prezența unui meșter comun — evidențiem de fapt existența unei continuități, a unei tradiții pe fondul căreia eforturile artistice din Transilvania de la sfîrșitul secolului al XV-lea se omogenizau, tindeau să se unească într-o școală. Dar, în condițiile istorice date, a triplei asupriri, a faptului că sistemul feudal prin vîrfurile sale laice și clericale aveau interese contradictorii față de aspirațiile artistice din cnezatele românești, practic o școală națională de artă românească nu putea lua ființă. Numai în Moldova lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș sau în Țara Românească din vremea Basarabilor, acolo unde — măcar pentru o vreme — conducerea de stat s-a identificat cu interesele populare, mișcarea artistică s-a cristalizat în vaste ansambluri de originalitate creatoare, întruchipînd geniul și năzuințele artistice ale poporului.

Legături cu picturile acestui grup de monumente par să prezinte și vechile picturi ale bisericii din BÎRSĂU (jud. Hunedoara[205]). Amintirea acestor picturi — distruse cu ocazia unei reparații din secolul trecut — este păstrată de o serie de copii în acuarelă destul de aproximative, aflate la Muzeul din Budapesta. În aceste condiții, analiza stilistică a vechiului ansamblu de picturi a bisericii din Bîrsău este desigur îngreunată, mai ales dacă se ține seama și de faptul că în cursul jumătății a doua a secolului al XVI-lea ele au suferit o refacere cu ocazia reparării bisericii[206].

Programul iconografic prezintă evidente analogii cu picturile bisericii din Densuș. Pe bolta altarului era reprezentată Maria tronînd între arhangheli și sfinți, urma un registru de sfinți în medalion. Apoi, larg desfășurată, *Împărtășania apostolilor*. Registrul inferior era rezervat teoriei marilor ierarhi. Pe arcul triumfal erau medalioane.

Autorul copiilor în acuarelă, Szinte Gábor, aprecia că picturile de la Bîrsău ar fi opera zugravului bisericii cetățuii Colțului[207], dar opinia sa este infirmată de concepția diferită a organizării suprafețelor, de siluetele bondoace ale sfinților, altminteri reprezentați în atitudini variate și expresive. Cromatica pare să fi fost și aici vie și bogată dar e greu de știut în ce măsură nu se datora refacerilor ulterioare. Ca și la Zlatna, zugravul de la Bîrsău pare să fi fost un localnic care asimilase experiența unor meșteri de seamă veniți din Țara Românească sau din Moldova[208].

Remarcînd și aici asemănarea dispoziției iconografice cu picturile din naosul bisericii din Densuș, se pune întrebarea în ce măsură se poate vorbi despre anume rezolvări iconografice comune în monumentele din Moldova și cele din Transilvania secolului al XV-lea[209]. Dar cadrul întrebării poate fi extins și mai mult. Știind că meșterul Ștefan de la Densuș se dovedea, prin caracterele stilistice ale

artei sale, un emisar al picturii din Țara Românească, se poate ajunge la ideea unei unități artistice mai largi, care privea toate cele trei țări românești. Stadiul cercetărilor și fragmentarea materialului păstrat nu îngăduie tragerea unor concluzii ferme, mai ales că lipsesc termenii de comparație din Țara Românească. Oricum, problema merită să fie pusă și poate că la rezolvarea ei vor contribui în timp cercetările conjugate și din alte domenii privind cultura spirituală a poporului nostru.

Din ultimele decenii ale secolului al XV-lea par să dateze și fragmentele de pictură murală de pe fațada nordică a bisericii din CRIȘCIOR, vechea ctitorie a voievodului Bâlea. Cele trei fragmente păstrate reprezintă un grup de drepți venind la judecată pe un nor cu aspect de corabie [210], sfîntul Petru deschizînd poarta raiului și gura larg deschisă a monstrului Leviathan spre care curge rîul de foc cu păcătoși [211]. Foarte asemănătoare stilistic cu picturile de la Zlatna, prezentînd aceeași concepție a modelajului, aceleași figuri bondoace, cu aceeași abundență de perle în împodobirea veșmintelor, picturile exterioare ale bisericii din Crișcior se mențin în ambianța atît de ușor de identificat a picturilor transilvănene de la sfîrșitul secolului al XV-lea, cînd experiențele picturii paleologe, trecute prin filiere muntenești și moldovenești, fuseseră pe deplin adaptate mijloacelor locale de expresie. Deosebit de important este faptul reprezentării la exterior a *Judecății de apoi*, compoziția de pe peretele nordic al bisericii din Crișcior fiind prima de acest gen cunoscută pe fațada unui monument din țara noastră. Știută fiind amploarea pe care acest subiect a dobîndit-o în iconografia picturii exterioare a bisericilor din Moldova secolului al XVI-lea, confirmarea datării către sfîrșitul secolului al XV-lea a picturii de la Crișcior ar fi cu deosebire prețioasă [212].

Tot de la sfîrșitul secolului al XV-lea par să dateze și fragmentele de pictură care se păstrează în pronaosul bisericii din LIPOVA (jud. Arad). Menționată prima oară documentar în secolul al XIV-lea, cînd se pare că era reședința unui episcopat ortodox, biserica din Lipova a fost de mai multe ori transformată și mărită, fiind astăzi un monument grandios, cea mai măreață și mai complexă mărturie a artei vechi românești din Banat [213]. Cu ocazia restaurărilor din 1928, au fost descoperite în pronaos două panouri de frescă reprezentînd pe sfinții *Pahomie* (peretele nordic) și *Teodosie* (peretele sudic). Pe un fond ultramarin, aproape negru, figurile celor doi sfinți se detașează cu claritate, avînd o ținută impunătoare în pofida staturilor îndesate. Veșmintele simple cad în falduri generoase, viguros modelate, subliniind gesturile largi ale personajelor. Fețele, destul de incisiv retușate, nu mai permit o analiză satisfăcătoare.

În vechea biserică din LUGOJ [214], azi dispărută, se păstrase pînă în secolul trecut figura protopopului Gavril « în veșminte semiepiscopești, îmbrăcat adică cu dulamă roșie, mantaua neagră cu căptușeală vînătă, apoi camilafcă, mătăniile și băț cîrn, care încă și astăzi se vede » [215]. O datare exactă a picturilor bisericii din Lugoj nu mai este practic posibilă, dar tradiția le așeza în timp tot către sfîrșitul secolului al XV-lea, de rodnică afirmare pe plan artistic a populației românești.

SECOLUL AL XVI-LEA

Trecerea timpului, războaiele și prădăciunile au risipit un mare număr de monumente românești despre care doar documentele, și acestea răzlețe, mai dau unele știri. În Banat, la sfîrșitul secolului al XV-lea se reconstruiau bisericile mînăstirilor Sîngeorgiu (1487), Hodoș Bodrog (1498), Mesici (1500), dar cu vremea alte prefaceri le-a schimbat înfățișarea, făcînd să piară și vechile picturi care vor fi fost. Nimic nu s-a păstrat din decorul originar al bisericii sf. Nicolae din Hunedoara, zidită în 1458, cu îngăduința lui Matei Corvin; în timpul căruia a fost construită și biserica sf. Ion Botezătorul din Arad, distrusă în 1861 [216]. Nimic nu s-a păstrat din podoaba murală — dacă va fi fost — a ctitoriilor lui Ștefan cel Mare din feuda Ciceului, unele dispărute cu totul, din vechile biserici maramureșene, din atîtea monumente pierdute pentru totdeauna.

În cursul secolului al XVI-lea, situația populației românești cunoaște o subită înrăutățire. După răscoala lui Gheorghe Doja din 1514, asupra iobăgimii românești s-a abătut o sîngeroasă prigoană legiferată prin tripartitul lui Verböczi [217]. Apăsătoarele condiții de viață ale iobăgimii sînt în mod concludent evocate de un document, din 20 martie 1657, prin care Gheorghe Rákoczy II recunoaște că starea de iobăgie este un jug care presupune « miserii asemenea ca miseriile din țara tătărască și chiar mai aspre » [218].

Înnobilarea și trecerea la catolicism a cnezilor și voievozilor români din Transilvania au fost urmate de grabnica lor maghiarizare: Cîndeștii au devenit Kendeffy, Bâlea — Bollya, Dragoș — Dragffy. Cnezii care au încercat să reziste acestui proces au fost persecutați fiind apoi decăzuți în rîndul iobagilor.

Activitatea ctitorilor locali, odinioară recrutați din rîndul cnezilor de țară, s-a redus astfel simțitor, iobagii avînd de înfruntat mari dificultăți pentru a ridica modeste lăcașe de lemn.

Rareori se mai ridică vreun monument ortodox, mai mult prin grija domnilor români de peste munte. În Șcheii Brașovului, Neagoe Basarab termină refacerea bisericii sf. Nicolae, care avea să fie din nou mărită către sfîrșitul secolului prin grija lui Petru Cercel și a lui Aron Vodă [219], iar Radu de la Afumați, stăpînitor al Stremțului, pare să fi fost ctitorul mînăstirii de la Geoagiu de Sus, devenită puțin mai tîrziu reședință de episcopat [220]. În 1525 moldovenii împodobeau cu zugrăveli biserica

din Cetatea de Baltă, zugrăveli care s-au mai văzut în 1895, la o reparaţie a bisericii, după care au fost din nou văruite [221]. În vremea lui Petru Rareş, mînăstirea de la Vad, pe Someş, devine reşedinţa unui puternic episcopat şi e greu de crezut că a rămas nezugrăvită, dar reparaţiile ulterioare au distrus vechiul decor [222]. În 1532 se refăcea mînăstirea de la Hordou, pe valea Rodnei, reşedinţa episcopului Ilarion, vajnic rival al lui Atanasie de la Vad [223]. Prin 1539 era refăcută mînăstirea Bezdin, din Banat, iar în 1564 se construia şi se împodobea cu zugrăveli mînăstirea Prislop, ctitoria domniţei Zamfira, fiica lui Moise Vodă al Ţării Româneşti [224]. Pribegii din Ţara Românească zideau mînăstirea de la Lancrăm [225] (1558—1562), Elena doamna lui Petru Vodă — fiul Chiajnei — refăcea prin 1570 biserica de la Bîrsău [226].

S-au mai construit, desigur, şi alte monumente dar documentele sînt sărace în această privinţă iar ziduri purtătoare de zugrăveli din această vreme nu se mai află.

La sfîrşitul veacului, în zilele de luminoasă mărire cînd se împlinea prima unire a ţărilor române sub sceptrul lui Mihai Viteazul, ctitoriile voievodale au acoperit ca o mantie întinsul Transilvaniei. La Făgăraş, la Tîrgu Mureş, la Ocna Sibiu, la Lujerdiu, la Alba Iulia şi în alte părţi încă, marele domn a ridicat lăcaşuri care îi asigurau credinţa noilor supuşi [227]. Graba cu care Mihai Viteazul a zidit şi întărit ctitoriile sale transilvănene dovedeşte o dată mai mult că el nu urmărea aici doar un trecător gînd de mărire, ci dimpotrivă o aşezare statornică a unităţii de neam.

Din toată această perioadă de zbuciumată istorie nu s-a păstrat decît o singură mărturie care atestă activitatea zugravilor români în Transilvania. Este vorba despre picturile murale care decorează faţadele corului bisericii evanghelice din DÎRLOS localitate situată pe valea Tîrnavei Mari, nu departe de Mediaş [228].

Construcţie simplă, cu o singură navă şi cor cu absidă poligonală, lipsită de obişnuitul turn vestic, biserica din Dîrlos surprinde privirile prin măreţia zidurilor cenuşii-gălbui, prin frumosul portal gotic, prin dantelăria bogată care ornamentează ferestrele gotice ale corului, dar mai ales prin strălucitoarele resturi de pictură, pe un fond albastru intens, amintind pe cele de la Voroneţ, care decorează partea de sud şi de est a absidei.

Înfăşurînd zidurile corului şi ale absidei cu o eşarfă multicoloră, resturile de pictură s-au păstrat mai bine imediat sub cornişă, la adăpostul căreia culorile au înfruntat cu mai multă uşurinţă biciuirea ploilor şi zăpezilor. Programul iconografic al decoraţiei este inspirat de ciclul *Patimilor* reprezentat aici în episoadele principale. Urmărind de la sud către est şi nord desfăşurarea iconografică, identificăm următoarele scene: pe latura sudică a corului este zugrăvită *Prinderea lui Isus*. Parţial ştearsă — colţul din dreapta jos fiind complet spălat —, compoziţia se citeşte încă cu uşurinţă. În centru, Iuda dă sărutul trădător, îmbrăţişînd cu vioiciune pe Isus care aşteaptă sărutul trădării într-o atitudine de linişte. În stînga, Petru a trîntit la pămînt pe Malchus, deasupra căruia se apleacă gata să-i taie urechea. În spatele lui Isus, în dreapta, un ostaş se pregăteşte să-l lovească cu o bîtă. Ostaşii care alcătuiesc escorta sînt înarmaţi cu bîte sau duc făclii în formă de cornet. Întreaga scenă se desfăşoară pe fundalul unui peisaj stîncos, alb-roşcat, cu vegetaţie săracă. În continuare, pe peretele sudic al absidei este zugrăvită figura de dimensiuni uriaşe a sfîntului

Cristofor, *purtătorul lui Cristos*. Proiectată pe un fond albastru, uşor ştearsă de ploi, figura sfîntului îşi menţine încă toată expresivitatea. Faţa este roşcată, mai ales în zonele umbrite, trăsăturile sînt brune, barba şi mustaţa sînt pictate în brun roşcat, iar părul cu ocru şi brun. Aureola e galbenă cu dublă margine, brun şi alb. Sfîntul este îmbrăcat cu o lungă tunică galbenă, ornamentată în rînduri orizontale cu motive albe şi roşii, peste care are o mantie vişinie cu platcă albă în jurul gîtului şi cu o bordură albă la poale. Un colţ al mantiei este aruncat pe braţul stîng, pe care stă copilul Isus, îmbrăcat într-o cămaşă ţărănească albă cu înflorituri roşii. Figura lui Isus e roşcovană, părul e scurt şi creţ; are aureolă galbenă cu cruce brună în centru şi cu margini duble, brun şi alb. În mîna dreaptă, Cristofor ţine un pom verde, iar la şold are o spadă cu gardă în cruce. Sub sfîntul Cristofor este zugrăvită o scenă, azi indescifrabilă, de tonalitate verzuie.

Pe peretele de sud-est este zugrăvită *Răstignirea*. În transparenţa aceluiaşi fond albastru intens se decupează stînca Golgotei, cu siluetele celor trei cruci. În centru apare Isus răstignit, cu trupul şerpuit, asistat pe pămînt de cele două Marii şi de Ion iar în cer de doi îngeri; un alt înger e gata să primească sufletul hoţului mîntuit, în timp ce celălalt hoţ îşi dă sfîrşitul în ghearele unui drac. Costumele sînt diferit colorate; Isus este înfăşurat într-o eşarfă albă, Ion are o cămaşă albă şi mantie vişinie, Maica Domnului e drapată vişiniu, iar Maria Magdalena în verde de cocleală. Îngerii au tunici roz sau albastre şi poale verzui sau roz. Jumătatea inferioară a compoziţiei, foarte ştearsă, pare să fi avut şi un peisaj arhitectonic — Ierusalimul.

Mai departe, scenele sînt aproape în întregime distruse. Pe peretele estic al absidei se distinge figura lui Isus în faţa unui judecător în jilţ (Pilat?), pe peretele de nord-est se mai păstrează doar un fundal de arhitectură pe un fond albastru şi trei potire mari. Peretele de nord e împărţit în trei panouri, din care nu s-a păstrat decît treimea superioară, apărată de cornişă. În primul panou se mai disting doar două arcade, al doilea pare să fi reprezentat *Coborîrea de pe cruce* (se vede crucea, capul lui Isus şi două personaje), iar al treilea, în care se mai descifrează un peisaj stîncos cu o cruce în fundal, pare să fi fost *Punerea în mormînt*.

În afara acestor fragmente, biserica din Dîrlos păstrează vagi urme de pictură pe portalul vestic: resturile unui bandou decorativ, alcătuit din palmete galbene pe fond negru, pe intradosul arcului exterior, iar în timpan — silueta lui Isus judecător între două siluete, probabil ale Mariei şi Ion Botezătorul, corespunzînd deci temei *Deisis*, atît de frecventă în arta Orientului ortodox. Picturile bisericii din Dîrlos aparţin tradiţiei de artă românească în Transilvania, aşa cum aceasta s-a statornicit în deceniile anterioare; ele prezintă însă o nouă contaminare cu pictura gotică, contaminare firească la un zugrav care lucra în zona de colonizare săsească. În pofida acestui lucru, iconografia, gama cromatică vie, mişcările agitate, draperiile bogate, faldurile de arhitectură sînt tot atîtea aspecte care vădesc puternic formele specifice picturii paleologe intrate de mult în limbajul local. Compozanta gotică reapare aici doar în modul de stilizare, mai colţuros, în simplificarea expresiilor, în faptul că desenul este principalul factor ordonator al imaginii, culoarea fiind aşezată în tente plate. La drept vorbind, amprenta spiritului popular sub semnul căruia au fost executate

aceste zugrăveli este cea care determină, în ultimă instanță, ținuta lor artistică. Exprimarea mai simplă, mai directă, fără suplețea specifică picturii bizantine, motivele decorative de pe cămăși, amintind ornamentica țărănească, aspectul evident rusticizat al ansamblului, toate acestea sînt semnele artei unui meșter de țară localnic. Dincolo de învățămintele acumulate, meșterul de la Dîrlos și-a păstrat vie sensibilitatea naivă a unui artist de țară, sinceritatea sa revărsîndu-se cu spontaneitate în figurile zugrăvite.

Trecînd dincolo de prezențele — destul de palide, de altfel — ale elementelor stilistice gotice, ceea ce este definitoriu pentru analiza stilistică a picturilor de la Dîrlos este tocmai afirmarea unei gîndiri decorativ-monumentale noi, aceea care se cristalizase în marea școală moldovenească de pictură exterioară. Cazul merită o particulară atenție. Este adevărat că programul iconografic este diferit — se știe că iconografia rămîne mai întotdeauna expresia gîndirii ideologice a comanditarului — dar la Dîrlos, ca și la bisericile moldovenești contemporane, decorația exterioară a corului este gîndită ca un tot unitar, ca un ansamblu omogen, fapt cu totul neobișnuit în Transilvania, dar comun Moldovei în această vreme. Călător prin Moldova, poate chiar ajutor pe unul din marile șantiere de pictură de aici, pictorul de la Dîrlos a deprins în orice caz ceva din tehnica maeștrilor săi, ceea ce explică starea de conservare a lucrării sale, incomparabil mai bună decît a oricăror alte picturi murale exterioare transilvănene.

Permanentele și strînsele legături ale Moldovei cu Transilvania în vremea lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș, numeroasele lor feude transilvănene — Cetatea de Baltă se află la numai 30 de kilometri de Dîrlos — ar putea constitui o explicație pentru formația zugravului anonim a cărui operă, analizată pînă aici, se așază în al patrulea deceniu al secolului al XVI-lea, pînă către 1544, cînd comunitatea săsească a adoptat reforma.

Deși pusă la îndoială, folosirea unui zugrav român pentru decorarea unui monument catolic nu trebuie să surprindă, prestigiul unor artiști reușind deseori să treacă peste îngrădirile confesionale și ideologice ale timpului. Prezența românului Turbulea ca pictor de casă al regelui Ștefan Bathory este încă o dovadă în acest sens [229].

În perioada în care această lucrare se afla sub tipar, lucrările de restaurare intreprinse la cetatea din Tîrgu Mureș veneau să confirme activitatea ctitoricească a lui Mihai Viteazul. Într-adevăr, în încăperea „școlii", în care se știa că marele voievod își amenajase un paraclis, au fost descoperite fragmente de picturi murale, între care o foarte frumoasă figură de sfînt ierarh. Cercetărilor viitoare le revine datoria de a adînci problemele acestor picturi, executate, poate, de către unul dintre cei doi pictori domnești, Mina sau Nicolae Cretanul.

ÎNCHEIERE

Cunoașterea tezaurului de picturi murale românești din Transilvania medievală este de natură să pună în valoare nu numai anume realizări artistice eminente, anume personalități, ci, totodată, ajută la înțelegerea unor direcții de dezvoltare, subliniază tendințele centripete ale celor trei țări românești.

În primele decenii ale ascensiunii lor militare și politice, începînd cu al treilea sfert al secolului al XIII-lea, cnezii români au fost nevoiți să facă apel la meșteri străini pentru satisfacerea cerințelor artistice mereu mai înalte, care nu mai puteau fi împlinite cu mijloacele modeste ale meșterilor populari. Este știut că la Sîntă Mărie Orlea și la Strei ansamblurile de pictură sînt caracterizate prin împrumuturile directe din pictura central-europeană care, în secolul al XIV-lea, străbătea un dinamic proces de transformare; astfel, tradițiilor romanico-gotice li se suprapunea o fecundă influență nord-italiană.

O izolare de mediul artistic romanico-gotic nu era practic posibilă; ea nu ar fi fost nici stimulatoare. Avînd în vedere fenomenul ascensiunii sociale a micii nobilimi din cnezatele transilvănene, împrumuturile din arta centrelor mai evoluate reprezentau mai curînd un mijloc necesar pentru asigurarea îmbogățirii și diversificării creației artistice locale.

Dar infuzia stilistică și iconografică romanico-gotică conturează în vechea pictură românească din Transilvania doar un moment de scurtă durată. Sub semnul legăturilor tot mai strînse care se statornicesc, începînd din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, cu țările române surori, de curînd constituite ca state independente, se poate urmări o rapidă descătușare a vechii picturi românești din Transilvania de influențele occidentale — atît iconografice cît și stilistice — încît, doar cîteva decenii mai tîrziu, pot fi semnalate monumente în care se cristalizează o atitudine artistică originală, în cadrul căreia sînt fructificate atît tradițiile artei bizantine trecute prin filiere muntenești ori moldovenești, cît și propriile tradiții. Monumentele de la începutul secolului al XV-lea, Crișcior, Peșteana, Leșnic, Ribița sînt definitorii pentru faza de trecere spre o pictură ortodoxă — *stricto sensu* —, fiecare în parte individualizîndu-se prin îmbinarea de elemente occidentale și orientale într-o sinteză originală și expresivă care poate fi numită pe drept cuvînt prima sinteză întru totul proprie artei românești.

Moștenind o serie întreagă de date stilistice și iconografice din faza anterioară, de precumpănitoare influențe romanico-gotice, picturii acestei perioade îi sînt încă specifice imaginile tratate în prim plan, fără nici un fel de adîncime, fără nici un fel de decor peisagistic, desenul grafic, formele cu conture puternice dar cu foarte vagi indicații de volum, cromatica restrînsă la cîteva culori, în special teroase. În iconografie continuă să apară imaginea Maicii Domnului între sfinte (Leșnic), apar deasemeni regii sfinți ai Ungariei (Crișcior, Ribița) într-un ansamblu decorativ de concepție prevalent occidentală.

Alături de aceste trăsături, tradiționale, pot fi surprinse și altele noi care se accentuează de la monument la monument. Astfel, tablourile votive înfățișînd pe ctitorii cnezi — la Crișcior, la Streisîngeorgiu, la Ribița, la Leșnic — sînt direct inspirate din tablourile votive ortodoxe, costumul cnezilor este specific boierilor români — firesc influențat de moda occidentală —, în tipologie apar deasemeni modulări specifice.

Beneficiind de privilegiile cîștigate pentru serviciile aduse în lupta contra turcilor, cnezii români — din lumea cărora avea să se ridice Iancu de Hunedoara ori Pavel Cnezul — depun vizibile eforturi pentru a da cît mai multă strălucire modestelor ctitorii pe care le ridicau în satele de baștină. Meșterii zugravi veniți din Țara Românească pictează bisericile din Ostrov, Densuș și de la Cetatea Colțului, fragmentele păstrate în aceste monumente mărturisind o filiație directă din ansamblul bisericii domnești din Curtea de Argeș, fiind adică exemple de pictură bizantină de epocă paleologă. Atît iconografic cît și stilistic, nimic nu mai amintește de influențele occidentale. O promptă și categorică orientare spre țările românești, de unde puteau veni și unde se puteau forma meșterii zugravi, iată ce caracterizează deceniile din mijlocul secolului al XV-lea, în istoria vechii picturi românești din Transilvania.

Stăpînirea domnilor Țării Românești în părțile Făgărașului și Amlașului, tradiționalele legături dintre cnezatele hunedorene și nordul Olteniei, toți acești factori au constituit temeiuri puternice pentru dezvoltarea relațiilor artistice între românii de dincolo și de dincoace de munte.

Picturile bisericii din Densuș — realizate în 1443 — oglindesc în mod limpede înnoirea peisajului artistic din lumea cnezatelor transilvănene. Tradiția este aici reprezentată de picturile care decorează stîlpii centrali ai bisericii. O viziune rusticizantă, un desen simplu, ușor schematizat, cu o scriere apăsată a figurilor, coloritul dispus în suprafețe plate și, mai ales, păstrarea unei anume tipologii trădează meșterul format în ambianța artistică tradițională a cnezatelor hunedorene. Alături de el, însă, lucrează și un meșter venit din Țara Românească — *zugravul Ștefan* —, cu înalte virtuți de comunicare artistică, în a cărei operă pulsează cu intensitate spiritul bizantinismului paleolog.

Dar lucrurile nu se opresc aici. Sub semnul schimburilor artistice cu meșterii veniți de peste munte, activitatea zugravilor locali a fost antrenată spre trepte superioare; mijloacele tradiționale — tributare confluențelor romanico-gotice — au fost părăsite cu totul, asimilarea formelor de expresie specifice picturii românești din Țara Românească și Moldova fiind un fapt împlinit. Ctitoriile lui Ștefan cel Mare de la Feleac, Ciceu, Ciceu-Mihăești, Vad și Cetatea de Baltă, au stimulat acest proces artistic, grăbindu-i maturizarea.

Ușor provincializate, dar viguroase și expresive, picturile bisericilor din Rîmeți, Zlatna, Bîrsău, Lipova aparțin tocmai acestei faze, ilustrînd un al doilea moment de originală sinteză din istoria picturii vechi românești din Transilvania. În cadrul acestei sinteze, iconografia ortodoxă și mijloacele formale ale picturii paleologe se întîlnesc cu un mod de comunicare mai spontan, mai rustic, de o seducătoare sinceritate.

Prin opera unor meșteri ca zugravul *Mihu de la Crișul Alb* se afirmă o dată mai mult vitalitatea creatoare a mediului artistic transilvănean care chiar în condițiile celor mai crîncene adversități, a știut să exprime năzuințele de frumusețe perenă ale poporului nostru.

NOTE

[1] Constantin Daicoviciu, Ştefan Pascu ş.a., *Din istoria Transilvaniei*, vol. I, ediţia a III-a, Bucureşti, 1963, p. 97—105; Şt. Pascu, M. Rusu şi colaboratorii, *Cetatea Dăbîca*, în *Acta Musei Napocensis*, V, Cluj, 1968, p. 153.

[2] Charta din 1019 a lui Vasile II Bulgaroctonul fixează ordinea eclesiastică din Balcani, cuprinzînd şi Banatul supus jurisdicţiei episcopatului de Branicevo (A. Elian, *Les rapports byzantino-roumains*, în *Byzantinoslavica*, 1958, nr. 2, p. 215).

[3] Cu privire la creştinismul latin al primilor români, D. Onciul, *Papa Formosus în tradiţia noastră istorică*, în *Opere*, vol. I, Bucureşti, 1948, p. 315, 322.

[4] I. Balogh, *Les edifices de bois dans l'architecture religieuse hongroise*, Budapest, 1941, p. 12—13. În 1092 sinodul din Szabolcs arăta necesitatea reconstruirii vechilor biserici distruse de foc, dovadă că fuseseră construite din lemn (L. Gal, *L'architecture religieuse en Hongrie du XIe—au XIIIe siècle*, Paris, 1929, p. 1).

[5] «Pictura este literatura analfabeţilor» spunea Walafrid Strabo, unul dintre principalii inspiratori ai artei evului mediu, în timp ce papa Grigore cel Mare se adresa unui episcop iconoclast: «Picturile sînt aşezate în biserici pentru ca cei ce nu ştiu să citească, să citească pe ziduri ceea ce nu pot citi din cărţi» (L. Réau, *L'art du Moyen âge*, Arts plastiques, Paris, 1935, p. 2). Pe de altă parte sf. Vasile cel Mare scria: «Ceea ce cuvîntul spune urechii, pictura mută arată de asemenea prin imitare», iar sf. Grigore de Nazianz preciza: «Pictura lucrează cu culorile ca într-o carte vorbitoare». (Ch. Diehl, *La peinture byzantine*, Paris, 1933, p. 8).

[6] Multă vreme neglijată, arhitectura religioasă de lemn la români a început să fie mai temeinic studiată în ultima vreme. Vom aminti lucrările lui Coriolan Petraşcu (*Bisericile de lemn din judeţul Arad*, Sibiu, 1927; *Monumentele istorice din judeţul Bihor. Biserici de lemn*, Sibiu 1931; Victor Brătulescu (*Biserici din Maramureş*, Bucureşti, 1941), Longin Oprişa (seria de articole în *Mitropolia Banatului*, 1965—1968), Radu Creţeanu (seria de articole în Mitropolia Olteniei, 1964—1967, deasemeni *Biserici de lemn din Muntenia*, Bucureşti, 1968), Paul H. Stahl (*Vieilles églises en bois de Roumanie*, în *Revue des études sud-est européennes*, 1965, nr. 3—4).

[7] *Documente privind istoria României*, (D.I.R.), seria C, *Transilvania*, sec. *XI—XIII*, doc. 45, p. 28, Bucureşri. 1951

[8] *Idem*, doc. 47, p. 29.

[9] Ştefan Meteş, *Mănăstirile româneşti din Transilvania şi Ungaria*, Sibiu, 1936, p. 182—229; Borovszky S. *Temesvármegye*, Budapesta, f. d., p. 255; Kolomán Juhász, *Die Stifte der Tschanader Diözese, in Mittelalter*, Münster im Westfalen, 1927, p. 212, 204; *** *Krassó — szörény megye története*, Lugoj, 1906, p. 97.

[10] *D.I.R., Transilvania*, sec, *XI—XIII*, doc. 230, p. 275.

[11] *Din istoria Transilvaniei*, I, p. 122.

[12] *Idem*, p. 118—119.

[13] *Idem* p. 114—115.

[14] *Idem*, p. 120, 139.

[15] *Istoria României*, vol. II, Bucureşti, 1962, p. 120—121; Mihail Dan, *Cehi, slovaci şi români în sec. XIII—XVI*, Sibiu, 1944, p. 17—19.

[16] *D.I.R., Transilvania*, sec. *XIII*, vol. II, p. 297, 396.

[17] St. Meteş, *Istoria bisericii şi a vieţii religioase a românilor din Transilvania şi Ungaria*, ed. II, vol. I, Sibiu, 1935, p. 41; Maria Holban, *Deposedări şi judecăţi în Haţeg pe vremea Angevinilor*, în *Studii — revistă de istorie*, 1960, nr. 5, p. 147—160.

[18] *D.I.R., Transilvania*, sec. *XIV*, doc. 18, p. 14.

[19] Problema începuturilor bisericii din Sîntă Mărie Orlea reclamă încă cercetări arhivistice. Amintită în documente ca «aşezare românească» (*possessionem valachicalem*), comuna Sîntă Mărie Orlea a avut o vreme privilegii de tîrg regal dependent de castelul Haţeg. În anul 1346 a fost dăruită cnezilor din Peştiş, pentru ca în 1447 să treacă în posesia familiei Cînde, pe care tradiţia locală o consideră o ctitoră a bisericii. (a se vedea şi Entz Geza, *A középkori magyarország falfestészetének bizánci kapcsolatairól*, în *Müvészettörténeti értesitö*, 1967, nr. 4, p. 245, 250, notele 7,8,9,10 şi 11.)

[20] Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucureşti, 1959, p. 76—77.

[21] În legătură cu problemele tipologice ale bisericii de la Sîntă Mărie Orlea: V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 74—77; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, Bucureşti, 1963, p. 99—100; V. Drăguţ, *Biserica din Strei*, în *Studii şi cercetări de istoria artei — seria Artă Plastică*, 1965, nr. 2, p. 299—305; V. Drăguţ, *Contribuţii privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania*, în *Studii şi cercetări de istoria artei — seria Artă Plastică*, 1968, nr. 1, p. 45.

[22] Descoperite în secolul trecut, de către Rómer Fr. Floris, care le-a şi publicat (*Régi falképek magyarországon*, Budapesta, 1874, p. 129 şi urm., picturile bisericii din Sîntă Mărie Orlea au acumulat o bibliografie destul de bogată; dintre lucrările mai importante se cuvine să amintim în primul rînd următoarele: I.D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transilvanie jusqu'au XXe siècle*, Paris, 1932, p. 223—239; Radocsay Denes, *A. közepkori magyarország falkepei*, Budapesta, 1954 (bibliografie); V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 397—402.

[23] În legătură cu problema straturilor, vezi şi Groh Istvan, *A közepkori bizánci falfestészet emlékei magyarország*, Budapesta, 1906, p. 234 şi urm., de asemenea V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 397, 402, 760.

[24] Sistemul decorului provizoriu realizat chiar de către meşteri constructori a fost foarte larg răspîndit în cursul evului mediu. În Moldova, la bisericile mănăstirilor Humor (1530) şi

Moldoviţa (1532), în Ţara Românească, la biserica mănăstirii Călui (1588), sub stratul de pictură se văd urmele unei decoraţii temporare constînd din alternarea unor dreptunghiuri diferit colorate. La Sîntă Mărie Orlea, fiind vorba despre o echipă de meşteri catolici, a fost realizat un decor provizoriu specific catolic, cu cruci de consacrare.

[25] În mod logic, în succesiunea iconografică, aici ar trebui să fie într-adevăr *Coborîrea de pe cruce* (vezi şi I.D. Ştefănescu *op. cit* , p. 225). Trebuie totuşi precizat că puţinele detalii păstrate sînt destul de confuze, prezenţa unui înger ducînd un grup de suflete obligînd păstrarea unor rezerve cu privire la identificarea propusă.

[26] Stratul de pictură se suprapune peste crucile de consacrare, fapt concludent pentru stabilirea cronologiei. De altfel, pe peretele de răsărit al naosului, crucile de consacrare au fost acoperite cu totul şi nu apar decît acolo unde stratul de pictură este parţial deteriorat.

[27] În legătură cu problema apariţiei oraşelor în Transilvania, Ştefan Pascu, *Meşteşugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, Bucureşti, 1954, p. 46—47, 58—61, 64—65, 68.

[28] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 396.

[29] V. Drăguţ, *Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod*, S.C.I.A., 1964, nr. 1, p. 102—104.

[30] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 401.

[31] Uroš I a adus la Sopočani resturile tatălui său, Ştefan Nemanja, « primul încoronat », şi tot aici a fost înhumată Ana, mama lui Uroš I, nepoata dogelui veneţian Enrico Dandolo (Vladimir Petković, *La mort de la reine Anna a Sopočani*, în *Premier recueil dedié à Th. Uspenskij*, Paris, 1930, p. 217, pl. XXVIII; N.L. Okunev, *Les peintures murales à l'église de Sopočani*, în *Byzantinoslavica*, 1929, p. 119—150; Voislav J. Djurić, *Sopočani*, Beograd, 1963.

[32] V.I. Petković, *op. cit.*, p. 217.

[33] Trebuie subliniat totuşi că la Sîntă Mărie Orlea gama cromatică este mai redusă, iar faldurile sînt sumar tratate, pictura desfăşurîndu-se aproape numai pe un singur plan.

[34] Esychasmul, o mişcare monastică în fruntea căreia s-a situat Grigore Palamas, arhiepiscop de Salonic, apare în prima jumătate a secolului al XIV-lea, ca o reacţie mistică împotriva aspiraţiilor către o gîndire liberă care începuseră să se manifeste în Bizanţul acelui timp (A.A. Vasiliev, *Histoire de l'empire byzantin*, vol. II, Paris, 1932, p. 362—368.

[35] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris, 1928, p. 301.

[36] Ferdinando Bologna, *Les origines de la peinture italienne*, Leipzig, 1963, fig. 53—59.

[37] Asupra acestor picturi s-au emis cele mai variate ipoteze. După Gróh István (*op. cit.*, p. 236 şi urm.) picturile de la Sîntă Mărie Orlea ar data din trei epoci diferite, între secolele XIV—XVI; Fr. Storno (în *Archaeologiai Értesitö*, Budapesta, 1870, II, p. 2—3) şi Rómer Fr. Fl. (*op cit.*, p. 129—131) le datează în secolul XIII, subliniind că este vorba despre picturi ortodoxe; Fr. şi H. Müler consideră ca dată a execuţiei începutul secolului XV (*Archaeologische Streifzuge*, *Arhiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, *Sibiu* 1881, p. 281—283); I.D. Ştefănescu (*op. cit.*) acceptă ca dată pentru picturile din absidă a doua treime sau sfîrşitul secolului XIV (p. 288) şi — contrazicîndu-se — sfîrşitul secolului XIII, începutul secolului XIV (p. 238), pictura din navă fiind considerată, prin tehnică şi stil, ca aparţinînd artei italiene din secolul XV (p. 238);

V. Vătăşianu, *op. cit.*, datează pictura naosului, pereţii de nord şi de sud, în prima jumătate a secolului XIV (p. 402), iar pictura din jurul arcului de triumf şi din altar în a doua jumătate a secolului XV (p. 760), în timp ce pentru pictura din narthex se propune ca dată prima jumătate a aceluiaşi secol (p. 402).

Vom prezenta în text, mai departe, şi problemele celorlalte zone de pictură (altar şi narthex).

[38] Meritul de a fi publicat pentru prima oară această inscripţie revine lui Entz Gezá (*art. cit.*, p. 247). Entz observă, pe bună dreptate, că deşi zona sutelor este parţial ştearsă, întregirea nu poate fi decît în sensul propus, atît stilul picturilor cît şi tipul de literă eliminînd posibilitatea altei lecturi. În privinţa interpretării picturilor, Entz are o poziţie ambiguă — pe de o parte afirmă că ele ar avea un pronunţat caracter gotic, pe de altă parte recunoaşte că stilul lor este « în esenţă bizantin mai exact balcanic ». (*art. cit.*, p. 247).

[39] Pentru legăturile care în mod permanent au existat între voievodatele de la sudul şi nordul Carpaţilor — *Istoria Romîniei*, II, p. 147.

[40] *Istoria Romîniei*, II, p. 176—178.

[41] E. Hurmuzaki-Densuşianu, *Documente privitoare la istoria romînilor*, 12, 1890, p. 261.

[42] A se vedea: Radu Popa, *Recherches d'archéologie médiévale au Maramureş; Résultats et perspectives*, în *Revue roumaine d'histoire*, V, 1966, nr. 5, p. 759—780; Radu Popa, *Biserica de piatră din Cuhea şi unele probleme privind istoria Maramureşului în secolul al XIV-lea*, în *Studii şi cercetări de istorie veche*, XVII, 1966, nr. 3, p. 511—528; Radu Popa — Mircea Zdroba, *Şantierul arheologic Cuhea, un centru voievodal din veacul al XIV-lea*, Baia Mare, 1966.

[43] Descoperirile la care ne referim se datoresc tot arheologului Radu Popa, căruia îi mulţumesc şi pe această cale pentru amabilitatea cu care mi-a pus la dispoziţie un bogat material informativ încă nepublicat.

[44] Şt. Meteş, *op. cit.*, p. 41—42; E. Hurmuzaki, *Documente*, I, p. 132; Maria Holban, *Deposedări şi judecăţi în Banat pe vremea Angevinilor* (1361—1378), în *Studii şi Materiale de Istorie Medie*, V, 1962, p. 124. Pentru dezvoltarea acţiunilor de persecuţie în secolul următor, Şt. Pascu, *Răscoale romîneşti în Transilvania medievală*, Bucureşti, 1947.

[45] *A Hunyadmegyei történelmi es régiszeti tarsulat évkönyve*, I, 1882, p. 61—63.

[46] Cu privire la problemele arhitecturii bisericii din Strei: V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 77; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în Romînia*, I, Bucureşti, 1963, p. 99—100; Vasile Drăguţ, *Biserica din Strei*, în S.C.I.A. seria *Artă Plastică*, 1965, nr. 2, p. 299—305.

[47] Nu poate fi vorba aici despre un fragment din *Judecata de apoi*, cum a propus totuşi V. Vătăşianu (*op. cit.*, p. 407). Aşezarea în colţul de sud-est şi suprafaţa foarte mică nu convin de loc importantei teme eshatologice care îşi afla locul pe peretele de vest sau (la catolici uneori) deasupra arcului de triumf. Pare mai probabil să fie o reprezentare a unei scene de martiriu.

[48] V. Vătăşianu, *Vechile biserici de piatră romîneşti din judeţul Hunedoara* (extras din *Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice, secţia pentru Transilvania*, 1930, p. 96).

[49] Sînt vizibile fragmente de tencuială preparată special pentru pictura în frescă, de asemenea o serie de motive decorative, cruci, cercuri etc., colorate în roşu, ocru şi negru.

[50] I.D. Ştefănescu datează picturile de la Strei în secolul XIII, adăugînd că stilistic şi iconografic par mai vechi (*op. cit.*, p. 222–223). Pe urmele lui I.D. Ştefănescu, pe care îl citează şi de la care preia integral interpretările iconografice, Corina Nicolescu datează în mod neaşteptat aceste picturi în sec. XII (*Considérations sur l'ancienneté des monuments roumains de Transylvanie*, în *Revue Roumaine d'Histoire*, I, 1962, nr. 2, p. 411–426). V. Vătăşianu consideră că interferenţele stilistice occidentale-bizantine corespund epocii în care nobilimea românească s-a apropiat de catolicism, şi propune ca datare mijlocul secolului XV (*Istoria artei feudale în ţările române*, Bucureşti, 1959, p. 407).

[51] De observat intervenţia dură a desenului la mîini şi la carte, datorată se pare unui ajutor al meşterului, mai puţin stăpîn pe tehnica modelajului. Opinia că la mijloc ar fi vorba despre o repictare este infirmată de examinarea atentă a stratului de culoare.

[52] Vlasta Dvořáková, Josef Krása, Anežka Merhautová, Karl Stejskal, *Gothic mural painting in Bohemia and Moravia*, 1300–1378, Londra, 1964, p. 45–50.

[53] V. Dvořáková, P.M. Fodor, K. Stejskal, *K vývoji středověke nástenńe malby v oblasti Gemerské a Malohontske*, în *Umění*, *VI*, 1958, nr. 4, p. 325–63.

[54] Deşi stratul suport este foarte vălurit, suprafaţa pictată e bine şlefuită, pelicula de culoare fiind foarte densă. Liniile de raport nu se văd, dar, cu siguranţă, tehnica folosită a fost aceea a picturii pe tencuială umedă.

[55] Francè Stelè, *Monumenta artis slovenicae*, I, *La peinture murale au moyen âge*, Ljubljana, 1935, fig. 54; de asemenea cercetare personală.

[56] V. Dvořáková ş.a., *art. cit.*, p. 339, de asemenea cercetare personală, în iunie 1963. Pot fi invocate aici şi asemănările cu picturile bisericii din Rakoš – Slovacia (V. Dvořáková ş.a., *art. cit.*, p. 341–342).

[57] Cornelio Budinich, *Spitzbogige Bauwerke in Istrien und den angrenzenden Gebieten*, în *Jahrubuch der Kunsthistorischen Instituten* X, Viena, 1916, *Beiblatt*. fig. 7,8,9, 11; Branko Fučić, *Istarske freske*, Zagreb, 1963, p. 9. Picturile de la Butoniga sînt datate către 1400.

[58] O prezentare amănunţită a problemei, cu bibliografia respectivă, în articolul autorului, *Biserica din Strei*, *S.C.I.A.*, seria *Arta Plastică*, 1965, nr. 2, p 307–312.

[59] În Tirolul de sud cortegiul de apostoli în sanctuar poate fi întîlnit în biserica parohială din St. Peter (sf. sec. XIV), în biserica St. Gertrud din Dreikirchen (sf. sec. XIV), în biserica St. Anton din Kaltern (1470) (Josef Weingartner, *Gotische Malerei in Sudtirol*, Viena, 1948, p. 37–39, 72, 85.) În peninsula Istria, tema apostolilor revine frecvent în decorul pictat al bisericilor. Ansambluri mai importante, unele de o remarcabilă valoare artistică, se păstrează în biserica Sv. Agata din Kanfanar (sec. XI–XII), în biserica din Sv. Foška kod Peroja (sec. XIII), în biserica din Butoniga (către 1400), în biserica din Sv. Pelagij (sf. sec. XIV), în biserica din Rod, (1470). (Cornelio Budinich, *art. cit.*, p. 14, Branko Fučić, *op. cit.*, catalog, p. 3, 5, 8, 9, 14) Carintia oferă de asemenea mai multe exemple: biserica din localitatea Maria Worth (1155), biserica St. Leonhard din Höllein bei Friesach (W. Frodl, *Die romanische Wandmalerei in Kärtnen*, Klagenfurt, 1942, p. 21–24, 29, 32). Alte exemple în Carniolia, la

biserica din Murska Sobota (cca 1370), biserica din Visoko (1443), biserica din Muljava (1453). Pretutindeni bolta este rezervată reprezentării lui Isus în glorie, iar pereţii teoriilor de apostoli cu evanghelii în mîini convorbind şi gesticulînd, într-un decor de arcate. (Francè Stelè, *Slikar Johannes concivis in Laybaco*, în *Zbornik za umetnosto zgodovino*, Ljubljana, I, 1921, nr. 1–2, p. 3–6; idem, *Monumenta artis slovenicae*, I, *La peinture murale au moyen âge*, Ljubljana, 1935, fig. 54.)

Într-un studiu mai recent, consacrat iconografiei picturilor murale ale bisericilor de sat din Slovenia, prof. Francè Stelè precizează că « Schema ideală a acestor picturi, care nu s-a păstrat nicăieri în întregime este următoarea: pe peretele exterior, care se vede cel mai bine din sat, este pictat cu regularitate *sfîntul Cristofor*, care ocupă de obicei toată înălţimea zidului. Pe faţadă se află cînd *Judecata de apoi*, cînd *sfîntul Cristofor*. Pe peretele occidental, la interior, este pictată *Judecata de apoi*, pe peretele septentrional al navei este, de obicei, reprezentată *Închinarea magilor;* pe faţa estică a arcului triumfal se află *Sacrificiul lui Cain şi Abel* şi *Buna vestire;* pe intradosul arcului sînt reprezentaţi profeţi şi *Arborele lui Ieseu;* pe faţa vestică a arcului se află *sfîntul Gheorghe în luptă cu balaurul*, *Judecata de apoi*, *Isus între învăţaţi*, *Buna vestire*, sau *Sacrificiul lui Cain şi Abel*. Pe bolta sanctuarului se află *Isus în glorie (Majestas Domini)* cu simbolurile evangheliştilor, părinţii bisericii şi îngerii cu instrumentele patimilor sau panegiricile; **pe pereţi, în arcade sînt apostoli în picioare** (sublinierea noastră). . ., acest program constituie, pentru condiţiile modeste ale bisericilor de sat, un rezumat al sanctuarelor romanice iconografiate şi al portalelor catedralelor romanice şi gotice » (Francè Stelè, *Slovenska gotska podruznica i njen ikonografski kanon*, *în Le Recueil du Musée National*, IV, Belgrad, 1964. În Ungaria teoriile de apostoli se întîlnesc în sanctuarul bisericii romano-catolice din Hidegség, în cel al bisericii reformate din Ocsá (sf. sec. XIII) sau în cel al bisericii din Csarodá (sf. sec. XIV), (Radocsay Dénes, *A közepkori magyarország falképei*, Budapesta, 1954, p. 15–17, pl. I, p. 191–192, pl. XXIX şi respectiv, p. 47, 125, pl. LXIX). În Boemia, în absida bisericii din Rovna (prima jumătate a secolului XIII), în absida sălii capitulare a mănăstirii Sf. Procop a cavalerilor ioaniţi din Strakonice (în jur de 1320), ca şi în sanctuarul bisericii Sf. Ioan Botezătorul din Janovice nad Úhlavá (primul sfert al sec. XIV), unde friza apostolilor decorează în întregime registrul inferior al pereţilor. Aceeaşi dispoziţie compoziţională se regăseşte în Slovacia, la bisericile din Chyžně (al treilea sfert al sec. XIV), Kraskovo (sf. sec. XIV), Luboréc (1390–1400), Poruba (după 1350) şi Šamorin (în jur de 1330), de asemenea la biserica din Biňa (către 1225), Jakubovany (către 1225), Ganovce (încep. sec. XIV), Martin (cca 1350), Žilina (către 1350) şi Dehtice (sf. sec. XIV), (Jaroslav Pešina, *Gotichá násténna malba v zemich českych*, I, 1300–1350, Praga, 1958, p. 128, pl. 6–8 şi respectiv, p. 176–179, pl. 39–41; V. Dvořáková ş.a., *op. cit.*, p. 332–334, 339,334-335; Klara Kubičkova & František Fackenberg, *Umelecká tvorba hornej Nitry*, în *Pamiatki a Muzee*, IX, 1960, p. 74–77; de asemenea cercetări personale în anii 1963–1964, 1966, 1968).

[60] Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, I, Paris, 1925, p. 73; Max Hautmann, *Die Kunst des höhen Mittelalters* în *Propylöen Kunstgeschichte*, III, Berlin, 1929, fig. 182, p. 693.

[61] F. Soldevilla, J. Guidol, Ch, Zervos, *Die Kunst Kataloniens*, Viena, 1937, fig 116 şi, respectiv 117. Reprezentări asemănătoare sînt şi acelea din bisericile de la Esterri de Cardos şi San Pedro del Burgal – cf. J. Puig y Cadafalch, *Le premier art roman*, Paris, 1929, fig. 87 şi pl. 44.

62 Sau Brozie. În legătură cu problemele acestui personaj şi ale rolului său faţă de picturile murale — ctitor sau autor — vezi I.D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 218; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 406; V. Drăguţ, *art. cit.*, p. 315—317.

63 *Istoria României*, II, p. 238—258.

64 Gh. I. Moisescu, Şt. Lupşa, Al. Filipaşcu, *Istoria bisericii române*, I, Bucureşti, 1957, p. 191—192.

65 Ştefan Pascu, *Rolul cnezilor din Transilvania în lupta antiotomană a lui Iancu de Hunedoara*, în *Studii şi cercetări de istorie*, VIII, nr. 1—4, Cluj, 1957, p. 33—36.

66 E. Hurmuzaki — N. Iorga, *Documente*, XIV_1, doc. 30, p. 13; *Istoria României*, II, p. 706—707.

67 Pentru Răşinari şi Scorei — *D.I.R.*, *seria B*, *Ţara Românească* (1247—1500), Bucureşti, 1953, p. 275—277 (cu rezerve privind autenticitatea documentului bisericii din Răşinari). Pentru biserica din Rîşnov: O. Lugoşianu, *Documente privitoare la biserica Sf. Nicolae din Rîşnov (Transilvania)*, în *« Tinerimea Română »*, IX, nr. 3, 1897 T.G. Bulat, *Din trecutul bisericii româneşti din Rîşnov-Braşov (1550—1870)* în *Mitropolia Ardealului*, VI, .nr g—10, p 531—541.

68 Vasile Drăguţ, *Biserica din Leşnic*, în *S.C.I.A.*, 1963, nr. 2, p. 423—433.

69 E. Hurmuzaki-Densuşianu, *Documente*, I_2, p. 354.

70 Vorbind despre pictura romanico-gotică transilvăneană avem în vedere un fenomen artistic deosebit de complex ale cărui etape — schematic prezentate — ar fi următoarele: a) introducerea formelor specifice picturii romanice — de esenţă provincială — în Transilvania, în principal prin intermediul mănăstirilor catolice întemeiate de diferite ordine călugăreşti, benedictini în primul rînd (sec. XII—XIII). b) Accentuarea procesului de provincializare — de rusticizare chiar — a picturii romanice, în condiţiile specifice înapoierii economice şi sociale, precum şi relativei izolări artistice a Transilvaniei. c) Pătrunderea picturii gotice — în primul rînd a aceleia aparţinînd stilului liniar-narativ, mai popular ca viziune, mai uşor de practicat de meşterii mărunţi şi mai accesibili totodată (sfîrşitul sec. XIII — începutul sec. XIV). d) Sinteza stilistică romanico-gotică în pictura provincială transilvăneană, în care prevalentă este contribuţia stilului liniar-narativ (mijlocul sec. XIV). Dacă primele două etape sînt reconstituite numai ipotetic, următoarele două pot fi urmărite în resturile de pictură murală păstrate la numeroase monumente — săteşti cu deosebire — biserica ev. din Homorod (pictura absidei), biserica ref. din Mugeni (pictura registrelor superioare de pe peretele nordic al navei), biserica ev. din Mălîncrav (pictura din navă), biserica ev. din Drăuşeni etc. În a doua jumătate a secolului al XIV-lea s-au impus puternic formele goticului italian de nord — în special în tipologie, modelaj şi cromatică (biserica romano-catolică din Ghelniţa, biserica ref. din Sîntana de Mureş, biserica ref. din Mugeni — registrul inferior — etc). Au fost păstrate: structura simplă a imaginii, tratarea de prim plan, fără adîncimi, desenul gros, cromatica săracă, caracteristici care asigură picturii transilvănene din aceste secole, dincolo de modificările stilistice inerente, o unitate specifică, în care amprenta definitorie este aceea a viziunii populare.

71 Prin deschiderea unor arcade între naos şi pronaosul adăugat ulterior, au fost distruse însemnate porţiuni din *Judecata de apoi*.

72 Cunoscute fiind sensurile simbolice ale teologiei creştine medievale, este evident că cel căzut în luptă era adus ca făcînd parte din rîndul drepţilor.

73 Traducerea aparţine regretatului profesor P.P. Panaitescu.

74 De altfel, nu este o necesitate obligatorie căutarea evenimentelor la care se referă pictura neapărat înainte de data documentului din 1394. Biserica a putut fi ridicată mai tîrziu cînd privilegiile cîştigate asigurau ctitorului mai multe posibilităţi economice — şi care chiar mai probabil să fie aşa — în care caz Dobre Românul a putut să-şi piardă fratele într-una dintre numeroasele bătălii — Nicopole sau alta — din anii care au urmat.

75 V.J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrad, 1961, p. 42.

76 În legătură cu caracterul militant al picturilor murale din Moldova: Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du nord*, Paris, 1930, p. 238—241; A. Grabar, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, în *Mélanges Charles Diehl*, vol. II, Paris, 1935, p. 23, de asemenea Sorin Ulea, *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti*, în *S.C.I.A.*, 1963, nr. 1, p. 57—91.

77 Silviu Dragomir, *Vechile biserici din Zărand şi ctitorii lor în secolul XIV şi XV*, în *Anuarul C.M.I.*, secţia Transilvania, 1929, p. 225—260; I.D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 242 şi urm.; Coriolan Petranu, *Un vechi monument istoric — biserica din Roşcani*, Sibiu, 1940; V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale din ţările române*, p. 255, 403—405.

78 E. Hurmuzaki, *Documente*, I_2, p. 428.

79 Scenele: *Adormirea Maicii Domnului*, *Spălarea picioarelor*, şi *Cina de taină*, multă vreme acoperite de strane, au fost degajate în toamna anului 1968, cu ocazia lucrărilor de restaurare întreprinse de Direcţia Muzee şi Monumente din Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. Autorul restaurării, pictorul Traian Trestioreanu, a reuşit să degajeze de sub straturile de var o serie de imagini necunoscute pînă acum: *sfinţii Dumitru şi Teodor călări*, *sfînta Marina martelînd diavolul*, de asemenea o serie de fragmente care permit, fie şi ipotetic, completarea datelor iconografice. Astfel, pe peretele sudic, în stînga uşii, se disting resturile unei scene de martiriu (decapitarea unei sfinte?) şi, pe acelaşi perete, în registrul superior, se păstrează părţi din *Botezul lui Isus* (se văd Isus, în apele Iordanului, şi un înger) şi din *Prezentarea la templu* (se distinge figura lui Simeon care primeşte pruncul). Pe peretele nordic, în registrul superior, se disting, de asemeni, vagi siluete, fără să fie posibilă o identificare. De remarcat că cu ocazia aceloraşi lucrări de restaurare, pe peretele nordic, sub fereastra deschisă în secolul trecut, a fost descoperită o firidă largă, a cărei funcţie nu a fost determinată încă.

80 S. Dragomir (*art. cit.*, p. 231) citeşte Iova, nu Iuga. Potrivit afirmaţiei lui Silviu Dragomir (*art. cit.*, p. 233) în a doua jumătate a sec. XVIII, se mai puteau vedea, făcînd parte din tabloul votiv, Sora şi Filca, fiicele ctitorului Bâlea. Ştiind că întreaga parte de vest a bisericii a fost degajată cu ocazia recentelor restaurări, fără ca figurile amintite să fie date la iveală, indicaţia amintită apare ca îndoielnică.

81 Vladimir R. Petković, *Le peinture serbe du moyen âge*, II, Belgrad, 1934, p. CLXXVII.

82 S. Dragomir, *art. cit.*, p. 235—236. Urmărind răspîndirea celor trei regi în pictura murală medievală se conturează şi mai puternic faptul că această temă iconografică reprezenta un omagiu adus regalităţii maghiare. Într-adevăr ea nu se întîlneşte decît în teritoriile vasale, care nu aparţineau efectiv statului maghiar: în Slovacia (la Bardejov, Bańska Bystrica, Čečejovce, Rakoš, şi Plešivec), în Transilvania (la Armăşeni, Crişcior, Remetea, Tileagd, Sibiu

Ribiţa) şi în teritoriile din vest (Velemer) (cf. Radocsay Deneş, *A középkori magyarország falképei*, Budapesta, 1954, p. 114. 118, 125, 128, 142, 160, 168, 177, 174, 196, 202, 231).

[83] S. Dragomir, *art. cit.*, p. 240.

[84] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 81–82; Grigore Ionescu, *op. cit.*, I, p. 100–104.

[85] Nicolae Iorga, *Cea mai veche ctitorie de nemeşi români din Ardeal*, Bucureşti, 1926, p. 2 (N. Iorga a tradus porţiunea din inscripţie: *i zagorski v(oi)voda* prin «*şi voevozii Ardealului*». Pornind de la faptul că documentele româneşti ale vremii denumesc Transilvania «Ţara Plaiurilor», am considerat mai potrivită traducerea «*voievozi ai Plaiurilor*» sau «*peste Plaiuri*».

[86] Conform lecturii noastre, inscripţiile care vorbesc despre repictările din sec. XVIII au următorul text: «S-au înoit în zilele înălţate(i) crăesi(i) Mariei, fiind vl(ă)d(i)că Ardialulu(i) Ioan Inochentie liberu baron de Sadu: An(ul) Do(mnului) 1743 — zugrav fiind Gheorghe Şandor ot Făgăraş v(ă)l(eat) di la zidire(a) lumi(i) 7251 (1743)», (inscripţie deasupra stîlpului nordic); «Înoitu-s-au aceste chipuri(i) prin osteneala şi cheltuiala cinstitulu(i) ş(i) de bun niam sfinţi(ei) sale protopopă Zaharie Cioca Hin(i)doreanul i jupaniţa Marişca; în protopopia sfinţii sale: — an(ul) do(mnului) 1745 avg(ust) 21 », (inscripţie deasupra stîlpului sudic). Pe latura sudică a naosului, în cîteva locuri de sub picturile secolului al XVIII-lea, apar porţiuni din statul de pictură originar, dovedind că în 1409 a fost zugrăvită întreaga biserică. Resturile unei decoraţii pictate se văd pe faţada sudică: în jurul ferestrelor ornamente cu ocru galben, pe marginile peretelui un bandou din triunghiuri roşii şi negre alternate.

[87] În 1930, în altar se mai vedeau următoarele imagini: *Isus prunc în patenă pe un altar un ciboriu, Sf. Vasile cel Mare, sf. Nicolae, sf. Ierarh, sf. arhidiacon Ştefan, doi sfinţi ierarhi* (cf. I.D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 163)

Cu ocazia unor sondaje efectuate, în toamna anului 1968, de către pictorul Traian Trestioreanu, s-a putut constata că sub o pojghiţă relativ subţire de var sînt ascunse însemnate porţiuni de pictură, atît în altar, unde au apărut porţiuni din teoria sfinţilor ierarhi, cît şi în partea superioară a pereţilor navei. Pe sud, în extremitatea apuseană a navei, a fost degajată o admirabilă figură de sfînt, fragment dintr-o scenă încă neidentificată (*Schimbarea la faţă?*). Cu ocazia acestor sondaje s-a putut constata că picturile cunoscute pînă de curînd ale bisericii din Ribiţa au suferit de pe urma revenirilor, în zonele degajate de sub var desenul este mai ferm şi coloritul mai vioi, mai strălucitor. Este, de asemenea, demnă de reţinut informaţia, deţinută de la bătrînii din localitate, potrivit căreia biserica ar fi fost pictată şi la exterior, vechile picturi fiind ascunse sub tencuială.

[88] Textul întreg al inscripţiei pictate:

«Cu vrerea tatălui şi cu ajutorul fiului şi cu săvîrşirea... jupînului Vladislav şi cu jupîniţa Stana şi cu fiul... şi cu fratele său jupînul Miclăuşu şi cu jupîniţa Sora, împăratului ceresc s-a zidit şi s-a zugrăvit mănăstirea sfîntului Nicolae... a lui şi a neamului său pînă în veci, în ziua straşnicei judecăţi a lui Cristos. În zilele lui Jicmund... ca să fie de uric fiilor lui... isprăvit în sîmbăta a şasea a postului... Stana... să isprăvească... iar ei cu binecuvîntarea sfîntului Duh au isprăvit... Popa Dragoşin, în anul 6975 (1417) în luna lui iulie 15, s-a isprăvit şi s-a zugrăvit cu mîna...» (cf.S. Dragomir, *op. cit.*, p. 254).

[89] S. Dragomir, *op. cit.*, p. 249.

[90] St. Meteş presupune, fără vreun argument anume, că zugravul ar fi chiar popa Dragoşin, pe care îl crede şi autorul picturilor bisericii din Lupşa (1421 — dispărute) (*Istoria bisericii române din Transilvania*, I, 1935, p. 167).

[91] Aceeaşi presupunere şi la V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 404

[92] N. Iorga, *Istoria bisericii româneşti*, I, Bucureşti, 1929 p. 175

[93] Moise Popovici, *Un vechi monument istoric dispărut*, Oradea, 1925; I. D. Ştefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 11–12; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 260, 405.

[94] Aceeaşi opinie la V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 124; de asemenea p. 761.

[95] Cf. I. D. Ştefănescu, (*op. cit.*, p. 11) imaginea Glykophilousei ar data din secolul al XVI-lea.

[96] Figuri cu sprîncene ridicate, acuzînd o veşnică mirare, pot fi regăsite în picturile murale ale bisericii rom-cat. din Vlaha (jud. Cluj), databile în ultimul sfert al sec. XIV, de asemenea la biserica fortificată din Dîrjiu (jud. Harghita), ale cărei picturi sînt datate 1419 (V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 409 şi, respectiv 425–426).

[97] Aceleaşi picturi sînt datate în secolul al XVI-lea de către I. D. Ştefănescu (*op. cit.*, p. 11) şi V. Vătăşianu (*op. cit.*, p. 761).

[98] Szöny Otto, *A Bihar — remetei falfestmények*, în *Archaeologiai Ertesitö*, 1928, XLII, p. 234–237; I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 8–10; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 761–762.

[99] Pentru bibliografia picturilor bisericii fortificate din Dîrjiu, Radocsay Denes, *op. cit.*, p. 216–217; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 425, nota 2.

[100] Josef Weingartner, *Die frühgotische Malerei Deutschtirol*, în *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentral Kommission für Denkmalpflege*, X, 1916, p. 35, fig. 11–12, pl. III-IV.

[101] Szöny O. datează aceste picturi la începutul secolului al XIV-lea (*art. cit.*, p. 236), I.D. Ştefănescu propune epoca lui Carol Robert (1308–1342) (*op. cit.*, p. 10), iar V. Vătăşianu opinează pentru sfîrşitul secolului al XV-lea (*op. cit.*, p. 761).

[102] Szöny O., *op. cit.*, p. 235. În secolul trecut pe peretele nordic al navei fusese identificată, sub var, şi reprezentarea legendei regelui Ladislau — cf. Bunyitay Vince, *A váradi püspökség története*, III, Oradea, p. 381–382.

[103] La biserica din Sîntă Mărie Orlea, care de fapt nu are un nartex propriu-zis, spaţiul de sub tribuna vestică a primit în mod convenţional acest nume.

[104] Este de observat că picturile din altar acoperă crucile de consacrare a căror semnificaţie îi era străină meşterului ortodox localnic.

[105] Pentru a întregi imaginea de ansamblu a picturilor murale care decorau odinioară biserica din Sîntă Mărie Orlea, trebuie precizat că pe faţade se mai păstrează unele resturi de pictură. Pe latura sudică a turnului-clopotniţă sînt încă foarte clare urmele chenarelor colorate în roşu englez care delimitau scenele, azi total distruse. În timpul portalului sudic se mai vede, foarte ştearsă, imaginea unui «Vir dolorum» încadrată de doi îngeri, culorile care s-au păstrat mai bine sînt galben şi roşu-englez; urme de chenare decorative se mai păstrează şi în arcada portalului vestic.

[106] Un sgrafitto aflat în această zonă permite stabilirea unui termen «terminus ante quem» pentru picturile din nartex: «*Hic fuit Martinus frater Johannis de Alba Ecclesia, volgo Holyczer,*

1484». Aceeași lectură la Fr. și H. Müler, *(op. cit.*, p. 282), una greșită la I.D. Ștefănescu care dă anul 1228 *(op. cit.*, p. 162).

107 Lectură greșită — OBIT PAUPERULUS — la I.D. Ștefănescu *(La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, p. 225) reluată de V. Vătășianu *(op. cit.*, p. 402).

108 V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 419–421. Picturile capelei din Sînpetru sînt databile în ultimele două decenii ale secolului al XIV-lea.

109 O. Schürer & E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brünn-Wien-Leipzig, 1938, p. 90, 219; Radocsay Denes, *op. cit.*, p. 166–167; cercetări personale în 1963 și 1968.

110 Pentru aceeași perioadă opinează și V. Vătășianu *(op. cit.*, p. 402). La I. D. Ștefănescu datarea nu este precizată în mod expres *(op. cit.*, p. 255). Entz Géza datează la mijlocul secolului al XIV-lea *(art. cit.)*.

111 V. Motogna, *Familia nobilă Cîndea în documentele veacului al XIV–XVI-lea* în *Revista istorică*, XII, 1926, nr. 4–6, p. 68–80; Ștefan Pascu, *Rolul cnezilor din Transilvania în lupta antiotomană a lui Iancu de Hunedoara*, Studii și cercetări de istorie, VIII, 1957, 1–4, p. 33, 45, 48.

112 Iacob Radu, *Istoria vicariatului gr. cat. al Hațegului*, Lugoj, 1933, p. 282–283; V. Vătășianu, *Vechile biserici*, p. 32; pentru aspectul bisericii înainte de restaurare, G. Oprescu, *Peasant art in Romania*, Londra, 1929, p. 13.

113 Raportul Secției Cluj, 1925, *Restaurări și reparații*, în Buletinul C.M.I., 1926, 48, p. XXI.

114 Restul figurilor este ascuns de strane.

115 Șt. Pascu, *op. cit.*, p. 49, nota 95.

116 Șt. Pascu, *op. cit.*, p. 33–41.

117 Eugenia Greceanu, *Date noi asupra bisericilor românești cu absidă dreptunghiulară din regiunea Hunedoara*, în *Monumente istorice, studii și lucrări de restaurare*, 1967, 2, p. 159–161; Vasile Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968, p. 28–29. De dimensiuni mici, biserica din Sînpetru este alcătuită dintr-o navă tăvănită și dintr-un altar cu bolta în cruce. Portalul vestic este gotic, în arc frînt, cu trei retrageri. Altarul păstrează ferestrele originare, mici, cu deschidere semicirculară. În peretele vestic sînt încastrate pietre romane, un ex-voto și un cap de statuie de frumoasă factură, de asemenea o pisanie cu text sgrafitat datînd din sec. XVIII. Pe baza analizei formelor arhitectonice, monumentul poate fi datat la sfîrșitul sec. XIII — încep. sec. XIV. Gama cromatică a picturilor murale din altar, în zonele sondate verde închis, roșu englez, brun. În navă sub var, se află picturi care prezintă caractere stilistice de secolul XVIII.

118 Vasile Drăguț, *Zugravul Mihu și epoca sa*, în *S.C.I.A.*, seria *Arta Plastică*, 1966, nr. 1, p. 39–47.

119 V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*, p. 95; Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 59, 60, 64–66. Stratul originar de frescă a apărut în absida nordică, acolo unde o mică porțiune de pictură tîrzie s-a desprins.

120 Biserica din Rîu Bărbat a fost construită de cnezii din familia Lel (*Hunyadmegyei... evkönyve*, 1884, p. 24–27; Șt. Pascu, *art. cit.*, p. 33–34, nota 16).

121 Csánki D., *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában*, Budapesta, 1913, p. 68.

122 N. Iorga, *Studii și documente*, XIII, București, 1913, p. 129.

123 Șt. Meteș, *Mănăstirile românești. . . . .* , p. 143.

124 Coriolan Petranu, *Un vechi monument istoric: biserica din Roșcani*, Sibiu, 1940.

125 Radocsay D., *op. cit.*, p. 108; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 762–763.

126 Benkö K., *Marosszék ismertetése*, Cluj, 1868–1869, p. 223.

127 Informație primită de la bătrînii satului în 1962.

128 Lățimea obișnuită a chenarelor este de 3–4 cm, iar culoarea preferată pentru chenar este de roșu închis, mai rar brun.

129 Maica Domnului cu pruncul între sfinte apare și pe peretele sudic al bisericii r. cat. sf. Mihail din Cluj — pictură databilă către mijlocul sec. XV (Darko László, *A Kolozsvári szent Mihály — templom 1955–1957, evi helyreallitasa soran feltart falfestmenyek*, în Emlékkönyv Kelemen Lajos, Cluj, 1957, p. 213–215, 217, fig. 4).

130 N. Iorga, *Studii și documente*, XII, p. 278.

131 I.D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, p. 257; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 566; D. Moraru, *Date istorice în legătură cu monumentul din Cinciș*, în *Sesiunea științifică a Direcției Monumentelor Istorice*, București, 1963, p. 89–100. Ultimele cercetări au permis descoperirea a două inscripții care arată că picturile acestui monument au fost executate în anul 1645–1649 de către pictorul Mihail din Hunedoara.

132 Gh. Moisescu ș.a., *op. cit.*, p. 282.

133 V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 565; Gh. Moisescu ș.a., *op. cit.*, p. 282.

134 Șt. Meteș, *Mănăstirile românești. . .*, p. 134.

135 *Idem*. p. 146.

136 Gh. Moisescu ș.a., *op. cit.*, p. 282.

137 *Idem*, p. 283. Deși aparent bogată, bibliografia mănăstirilor bănățene este încă deficitară, un studiu de ansamblu cu solidă bază documentară lăsîndu-se așteptat. În afara lucrărilor citate, amintim de Victor Vlăduceanu, *Mănăstiri bănățene*, Timișoara, 1947.

138 Victor Motogna, *Un document necunoscut privitor la istoria românilor din Valea Rodnei*, în *Revista istorică*, 1925, XI, 7–9, p. 196–201.

139 Fr. Engels, *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filozofiei clasice germane*, Burcurești, 1945, p. 63.

140 I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 259, 369; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 402–403.

141 Turnul clopotniță, prevăzut cu un portal gotic, a fost adăugat bisericii în secolul al XV-lea, după executarea picturii din firida vestică, zidurile sale acoperind parțial decorul care încadra icoana de hram. În legătură cu adăugarea turnului, de asemenea V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 258.

142 Privitor la această problemă, V. Drăguț, *Picturi murale exterioare*, în S.C.I.A., 1965, nr. 1, p. 92.

143 Aceeași opinie la V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 402–403.

144 Bibliografia acestui monument este foarte bogată, mai importante sînt însă lucrările: I.D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 255–257, 363, 369, 432–433; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 89–94, p. 756–758; Gr. Ionescu, *op. cit.*, I, p. 60–64; Eugen Chefneux, *Cercetări și observații asupra bisericii din Densuș*, în *Sesiunea științifică a Direcției Monumentelor Istorice*, București, 1963, p. 109–124; Vasile Drăguț, *Un zugrav din Transilvania secolului al XV-lea: Ștefan de la Densuș*, în *S.C.I.A.*, seria *Artă Plastică*, 1966, 2, p. 233–243.

145 E. Chefneux, *op. cit.*, p. 117–122.

146 Executate pe un strat de mortar foarte puțin rezistent, picturile peretelui vestic au fost degradate din cauza infiltrațiilor de apă ocazionate de stricarea acoperișului în această parte a monumentului. Aceste picturi ar putea fi puse în seama popii Simion din Pitești, care în anul 1789 zugrăvea tîmpla bisericii.

147 Criteriile iconografice impun identificarea sfîntului jupuit care își duce propria-i piele pe băț cu apostolul Bartolomeu. Este de subliniat însă că inscripția alăturată îl denumește TOMA.

148 Cercetările efectuate cu ocazia restaurării monumentului au dovedit că pe pereții laterali nu a existat niciodată o decorație pictată.

149 Ținînd seama de resturile unei inscripții pictate — TEL — sfîntul din dreapta jos ar putea fi Pantelimon.

150 De observat forma Feodor pentru Teodor.

151 Chiton roșu strîns pe corp, mantie de aceeași culoare, maforion alb; deasupra—coroana, în mîna dreaptă ține o cruce dublă.

152 Prima sfîntă are chiton alb, manșete bogat decorate cu perle, mantie roșie, maforion alb; a doua figură este aproape complet distrusă; cea de a treia, de asemenea degradată, avea coroană. Era puțin probabil ca primele două figuri să fi reprezentat pe Constantin și Elena, cum crede totuși V. Vătășianu, (*op. cit.*, p. 757).

153 S. Dragomir bănuia că cei trei sfinți militari îi reprezintă pe regii sfinți maghiari (*op. cit.*, p. 235).

154 Precizăm că toate enumerările de figuri făcute în cadrul descrierilor au urmat direcția stînga-dreapta.

155 Din inscripția pictată se mai descifrează doar *RIE*.

156 Iconografia picturilor bisericii din Densuș a mai fost publicată de I.D. Ștefănescu și V. Vătășianu (*locuri citate*). Elementele noi care apar în descrierea de față sînt rezultatul curățirii picturilor, în vara anului 1956, de către un colectiv de cercetători: Adina Nanu, Rada Teodoru, H. Constantinescu, V. Drăguț și alții.

157 Într-o tehnică de frescă identică cu cea a icoanei de hram, se păstrează cîteva resturi de motive decorative — gama cromatică: roșu englez închis, ocru-galben, albastru, alb. Identitatea de tehnică a acestor picturi cu cele din biserică constituie un element pentru datarea construcției anexă de pe latura sud.

158 V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 756.

159 *Idem*, p. 757.

160 Sorin Ulea, *Pictura moldovenească în vremea lui Ștefan cel Mare*, în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 348.

161 Triunghiul simplu sau din împletituri (ca la catedrala din Alba Iulia, secolul al XIII-lea), trei pești, trei iepuri, trei luptători etc.

162 Vezi pentru aceasta: Csemegi József, *Trinitasz-szimbólumok és ábrázolások a középkori magyarország művészetében, eredetük, továbbélsük és népművészeti kapcsolataik*, în *Művészettörténeti tanulmányok*, Budapesta, 1957, p. 7–45.

163 Ocupîndu-se de acest mod de reprezentare a treimii în monumentele slovace, Karel Stejskal îl pune în legătură cu vechiul cult al slavilor de vest pentru zeul Triglavus ca exponent al Munților Tatra, Fatra și Matra. (K. Stejskal, *K obsahovey a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku* în *Zo staršich výtvarných dejin slovenska*, Bratislava, 1965, p. 192–196). Interpretarea propusă este însă susceptibilă de controverse, treimea ca un personaj cu trei capete apărînd și în alte zone de artă, în Franța de exemplu, pe un manuscris din 1524.

164 Merită să fie subliniat faptul că o reprezentare asemănătoare se află în biserica ortodoxă din Densuș (1443), dovadă a răspîndirii tipului iconografic respectiv.

165 K. Stéjskal, *op. cit.*, p. 194.

166 Vasile Drăguț, *Picturile murale din biserica evanghelică din Mălîncrav*, în S.C.I.A., seria *Artă Plastică*, II, 1967, 1, p. 84–85.

167 În secolele următoare, reprezentarea figurală a treimii s-a răspîndit mai ales în iconografia catolică. În Transilvania, este de semnalat faptul să în scena *Încoronării fecioarei* de pe bolta capelei bisericii fortificate din Hărman (secolul al XV-lea) și din polipticul bisericii reformate din Sîndominic (sfîrșitul secolului al XV-lea), treimea apare sub chipul a trei personaje masculine încoronate.

168 Cercetare personală, iunie 1968.

169 I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 433.

170 Retușuri mai evidente sînt la figurile sfinților Petru și Pavel, de asemenea la inscripțiile registrului de mijloc.

171 Groh I. le datează în secolul XIV (*A középkori bizanci falfestészet emlékei magyarországon*, în *Jelentés a Magyaror Nemzeti Múseum, 1905, évi allapotáról*, Budapesta, 1906, p. 234–236; I. D. Ștefănescu (*op. cit.*, p. 257) și V. Vătășianu (*op. cit.*, p. 758) datează picturile de la Densuș către mijlocul secolului al XV-lea; Biró Jozsef, le datează în sec. XV–XVI (*Erdely művészete*, Budapesta, 1941, p. 67).

172 Descoperită în 1956 de către colectivul de cercetări amintit mai sus (nota 156) această inscripție a fost pentru prima oară publicată, pe baza lecturii lui P.Ș. Năsturel, de către E. Chefneux (*op. cit.*, p. 122) în forma următoare: « la anul 7954 (1445) luna octombrie 23 s-a pictat Nicolae. . . jupînesei și fete(lor). . . amin ».

173 Pentru o parte din aceste inscripții, deasemeni pentru unele grafite, V. Drăguț, *Un zugrav din Transilvania secolului al XV-lea, Ștefan de la Densuș*, în S.C.I.A., 1966, nr. 1, p. 233–245.

174 La 1 iunie 1360, cneazul din Densuș era convocat de către Petru, vicevoievod al Transilvaniei, ca jurat la scaunul de judecată din Hațeg (în *Hunyadmegyei történeti es régészeti*

tărsulat évkönyve, Deva, 1882, p. 60–63). În anii 1411–1416, cnezii din Densuş se aflau mereu printre cei 12 cnezi juraţi din districtul Haţegului, uneori chiar în fruntea lor, prin Costea, fiul lui Jaroslav (în *Hunyadmegyei. . . évkönyve*, 1884, p. 24–27, 32). În 1416, cneazul Mănjina din Densuş zălogea 9 părţi de moşie (idem, 1887, p. 80–81). Pentru participarea la luptele împotriva turcilor, pe linia Dunării bănăţene, cnezii din Densuş sînt răsplătiţi cu moşii de către regele Vladislav, în 1443 (Hurmuzaki-Densuşianu, *Documente*, I_2, p. 685 – 687). Ajuns guvernator al Ungariei, Iancu de Hunedoara răsplăteşte cu dărnicie pe cnezii Nicolae şi Dionisie din Densuş pentru destoinicia şi vitejia lor în campaniile otomane (Hurmuzaki-Densuşianu, *Documente*, II_2, p. 22–23). Pentru consideraţii generale privind poziţia cnezilor din Densuş, vezi Şt. Pascu, *Rolul cnezilor din Transilvania în lupta antiotomană al lui Iancu de Hunedoara*, în *Studii şi cercetări de istorie*, Cluj, VIII, 1957, nr. 1–4, p. 32, 34, 40, 46, 48, 52, 63.

[175] Vasile Drăguţ, *Vechi monumente hunedorene*, Bucureşti, 1968, p. 23–27.

[176] La începutul acestui secol zidurile bisericii erau încă întregi (vezi Jacob Radu, *op. cit.*, p. 306), în prezent zidurile laterale sînt aproape complet distruse.

[177] După Groh. I. *(op. cit.*, p. 234–235) clădirea şi picturile datează din sec. XIV; Szinte Gábor ezită între secolele XV şi XVII *(Kolczvár*, Deva, 1891, p. 69–74), V. Vătăşianu *(op. cit.*, p. 121–122) datează construcţia bisericii curînd după 1300.

[178] Şt. Pascu. *art. cit.*, p. 33, nota 15; V. Drăguţ, *op. cit.*, p. 22, 23, 27.

[179] Pentru iconografia acestor picturi vezi şi Groh I., *op. cit.*, p. 234–235, de asemenea I.D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 265. Pe intradosul arcului triumfal, în partea lui nordică, scena considerată de I.D. Ştefănescu ca fiind *Învierea lui Lazăr* este de fapt *Vindecarea slăbănogului* care îşi ia patul şi umblă.

[180] N.N. Lazarev, *Istoriia vizantiiskoi jivopisi*, I, Moscova, 1947, p. 231–235, 370–372

[181] Picturi descoperite şi restaurate în anii 1955–1960; vezi Duiliu Marcu şi G. Russu *Descoperirea frescei din secolul al XVI-lea de la mănăstirea Tismana* în *Monumente şi muzee* I, 1958, p. 41–56; Rada Teodoru, *Mănăstirea Tismana*, Bucureşti 1966 p. 20.

[182] Foarte vag se mai distinge un fragment din tronul Hetimasiei, cu o inscripţie chirilică, şi silueta Evei îngenunchiată.

[183] V.N. Lazarev *op. cit.* p. 233

[184] *Idem* p. 234.

[185] *Idem* p. 234.

[186] *Idem* p. 234.

[187] Şt. Pascu *art. cit.* p. 51, 53, 59.

[188] După Groh I. *(op. cit.* p. 235) picturile bisericii cetăţii Colţului ar data în sec. XIV; I. D. Ştefănescu *(op. cit.* p. 267*)* crede că au fost executate în sec. XVI; Szinte Gábor *(op. cit.* p. 26*)* consideră că picturile ar fi fost executate de zugravul de la Bîrsău (vezi mai departe) opinie cu totul neîntemeiată dacă se ţine seama de datele stilistice şi iconografice specifice celor două monumente.

[189] *Istoria României* II p. 399–415.

[190] V. Vătăşianu *op. cit.*, p. 567–569. Potrivit inscripţiei săpate în soclul de piatră pe latura sudică, biserica din Feleac era terminată în anul 1516 (cf. Victor Popa, *Consideraţii critice cu privire la mitropolia din Transilvania din secolul al XV-lea al XVI-lea şi a raporturilor ei cu Moldova*, în *Mitropolia Banatului*, 1958, nr. 7–9).

[191] *Istoria României*, II, p. 688, 690, 705–708.

[192] *Idem*, p. 688.

[193] *Idem*, p. 690.

[194] *Idem*, p. 706–707.

[195] Şt. Bezdechi, *Nicolaus Olahus*, Aninoasa, 1939; *Istoria României*, II, p. 697.

[196] I.D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 431; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 566, 761; N. Iorga, *Istoria bisericii româneşti*, I, ed. II, Bucureşti, 1929, p. 141; Şt, Meteş, *op.cit.*, p. 53–62; Vasile Drăguţ, *Zugravul Mihu şi epoca sa*, în S.C.I.A., 1966, nr. 1, p. 39–47.

[197] Pentru comentariul acestei inscripţii, V. Drăguţ, *art. cit.*, p. 43.

[198] Vezi nota 62.

[199] *Documente privind istoria României*, A, Moldova, XIV–XV, 1, p. 35–36.

[200] Sorin Ulea, *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, în S.C.I.A., 1964, nr. 2, p. 235–263.

[201] Sorin Ulea, *Gavril ieromonahul autorul frescelor de la Bălineşti*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1964, p. 419–461.

[202] V. Vătăşianu, *Raport cu privire la arhitectura şi pictura bisericii din Zlatna*, Cluj; 1938, N. Iorga, *Cronică*, Buletinul C.M.I., XXX, 1937, p. 189; Victor Brătulescu, *Biserici din Transilvania*, B.C.M.I., XXX, 1937, p. 27–30; V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române*, I-p. 256, 757–760; Eugenia Greceanu şi Ioana Cristache Panait, *Contribuţii la datarea etapelor de construcţie ale bisericii ortodoxe, « Adormirea Maicii Domnului » din Zlatna*, în *Monumente istorice, studii şi lucrări de restaurare*, 1967, 2, p. 165–169.

[203] V. Vătăşianu, *Raport-Zlatna*.

[204] Datorită faptului că, în cea mai mare parte, picturile peretelui estic sînt acoperite de tîmplă, prezentarea lor a fost făcută în special pe baza fotografiilor şi a descrierilor lui V. Vătăşianu *(Raport-Zlatna)*.

[205] Deşi multă vreme s-a vorbit despre biserica din Bîrsău ca despre un monument dispărut, în realitate ea există. Pentru bibliografie, V. Vătăşianu, *Vechile biserici. . . din Hunedoara*, p. 11–16; N. Iorga, *Elena Cherepovici, doamna lui Petru Vodă Mircea al Ţării Româneşti*, în *Revista istorică*, XVI, 1930 nr. 7–9, p. 154–157; V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în Ţările române*, I, p. 258, 259, 272, 545, 625, 758,

[206] N. Iorga, *art. cit.*

[207] Pentru opinia lui Szinte, vezi nota 188.

[208] Pentru problema relaţiilor cu Moldova, V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 758.

[209] Picturile bisericii din Feleac, pe care V. Vătăşianu le atribuie epocii lui Ştefan cel Mare *(op. cit.*, p. 567–568, 758), sînt cu siguranţă din secolul al XVIII-lea.

[210] S. Dragomir, *(Vechile biserici din Zărand. . .)* consideră că pictura exterioară datează de la sfîrşitul sec. XIV, interpretînd un grup de figuri ca reprezentînd familia regelui Ludovic

Angevinul. I. D. Ştefănescu (*op. cit.*, p. 248) menţine datarea la sfîrşitul secolului al XIV-lea, dar arată cu justeţe că de fapt pictura exterioară reprezintă *Judecata de apoi.*

[211] În jurul anului 1930 picturile exterioare se păstrau mai bine, fiind încă destul de clară zona paradisului (I.D. Ştefănescu, *op. cit.*).

[212] Pentru aceeaşi problemă, V. Drăguţ, *Picturi murale exterioare din Transilvania medievală*, în *S.C.I.A.*, 1965, nr. 1, p. 92; V. Vătăşianu consideră picturile exterioare de la Crişcior ca mai tîrzii, fără să propună însă altă datare (*op. cit.*, p. 405).

[213] Pentru biserica din Lipova: Ioachim Miloia, *Biserica română din Lipova*, în *Analele Banatului*, I, 1928–1929; Udrea Bocu, *Biserica ortodoxă română din Lipova*, Timişoara, 1930; I. Stoica-Udrea, *Însemnări despre plastica românească din Banat*, în *Vrerea*, Timişoara, 1946, nr. 11–13, V. Vlăduceanu, *op. cit.*, p. 43–57.

[214] Biserica din Lugoj, dărîmată în 1879, fusese construită, aşa cum a reieşit din recentele cercetări arheologice, din bolovani de rîu şi mortar de var. Se pare că era o ctitorie din anul 1402 a Ecaterinei Perianu, care se distinsese, în 1392, la asediul cetăţii Borych, luptînd în armatele regelui Sigismund (cf. V. Turcea, *Un monument istoric: biserica sf. Nicolae din Lugoj*, în *Mitropolia Banatului*, 1962, 1–4, p. 122–124).

[215] Şt. Meteş, *Istoria bisericii româneşti din Transilvania*, p. 158

[216] Gheorghe Liţiu, *Începuturile catedralei din Arad*, în *Mitropolia Banatului*, 1968, nr. 1–3, p. 84.

[217] *Istoria României*, II, p. 595–609.

[218] N. Iorga, *Un cîntec ardelenesc nou*, în *Revista istorică*, VIII, 1922, nr. 10–12, p. 166.

[219] Pomenită prima oară în 1399, biserica sf. Nicolae din Şcheii Braşovului a fost refăcută de către Vlad Călugărul în anii 1494–1495; mărită între 1512–1521 de către Neagoe Basarab; Petru Cercel o reconstruieşte în 1583, iar Aron Vodă al Moldovei o termina şi o zugrăvea în 1594 (Candid I. Muşlea, *Biserica sf. Nicolae din Şcheii Braşovului*, I, Braşov, 1943, p. 245–249).

[220] N. Iorga, *Istoria românilor din Ardeal şi Ungaria*, I, p. XIII.

[221] Şt. Meteş, *Zugravii bisericilor române*, în *Anuarul Comisiei Mon. Inst. din Transilvania*, Cluj, 1926–1928, p. 112; Şt. Meteş, *Istoria Bisericii româneşti din Transilvania*, p. 170–171; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 775.

[222] Şt. Balş, *Biserica lui Ştefan cel Mare de la Vad, jud. Someş*, în *Buletinul C.M.I.*, 1943, p. 75, şi urm.; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 567–569.

[223] E. Hurmuzaki, *Documente*, XV, p. 271–272; Şt. Lupşa, *Mitropolia Ardealului în veacul XVI*, în *Mitropolia Ardealului*, 1960, nr. 7–8, p. 576.

[224] Bibliografia Prislopului este foarte bogată; mai importante sînt lucrările următoare: V. Vătăşianu, *Vechile monumente... din jud. Hunedoara*, p. 47–65; G. Balş, *Despre biserica Prislopului*, în *Buletinul C.M.I.*, XXIV, 1931, p. 97, şi urm.; V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale*, I, p. 235–255. Pentru critica tradiţiei care atribuie întemeierea Prislopului lui Nicodim de la Tismana, a se vedea: E. Lăzărescu, *Nicodim de la Tismana şi rolul său în cultura veche românească*, I, II, *Romanoslavica*, XI şi XIV, Bucureşti, 1965, 1966; V. Drăguţ, *Vechi monumente hunedorene*, Bucureşti, 1968, p. 35–38.

[225] Andrei Veress, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei şi Ţării Româneşti*, I, Bucureşti, 1929, p. 347, 381.

[226] În legătură cu problema refacerii Bîrsăului, N. Iorga, *Elena Cherepovici...*, în *Revista istorică*, XVI 1930, nr. 7–9, p. 154–157.

[227] Pentru ctitoriile lui Mihai Viteazul de la Alba-Iulia, Făgăraş, Ocna Sibiu, Tg. Mureş, Lujerdiu a se vedea: E. Hurmuzari, *Documente*, IV, p. 287; N. Iorga, *Istoria bisericii româneşti*, I, 1908, p. 221; Şt. Meteş, *Istoria artei religioase*, I, p. 113–114; A. Veress, *Documente* IX, 1937, p. 130–1, nota 10.

[228] V. Drăguţ, *Picturi murale exterioare...*, în *S.C.I.A.*, 1965, nr. 1, p. 93–95.

[229] Prin diploma din 1579, Toma Turbulea a fost înnobilat, fiind totodată împroprietărit cu o casă la Alba-Iulia, în strada Cărămidarilor, şi cu o vie la Inuri (*Századok*, 1880, p. 834).

BIBLIOGRAFIE *

Balogh, Ilona, *Magyar fatornyok (Néprajzo füzetek, I)*, ed. II, Budapesta, 1935.
Balogh Ilona, *Les édifices de bois dans l'architecture religieuse hongroise*, Budapesta, 1941.
Balogh Jolán, *Az erdélyi renaissance*, I, Cluj, 1943
Balogh Jolán, *A muvészet Mátyás kiraly udvarában*, I—II, Budapesta, 1966.
Balş, G., *Despre biserica Prislopului*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, XXIV, 1931.
Balş, Ştefan, *Biserica lui Ştefan cel Mare de la Vad, jud. Someş*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, XXXVI, 1943.
Benkö K., *Maroszék ismertetése*, Cluj, 1868—1869.
Bezdechi, St., *Nicolaus Olahus*, Aninoasa, 1939.
Biró, J., *Erdely muvészete*, Budapesta, fără dată.
Bocu, Udrea, *Biserica ortodoxă-română din Lipova*, Timişoara, 1930.
Bologa, Vasile, *Cuvîntări ocazionale*, Sibiu, 1933.
Bologa, Vasile, *Mănăstirea de la Rîmeţ*, Sibiu, 1942.
Bologna, Ferdinando, *Les origines de la peinture italienne*. Leipzig, 1963.
Borovszky, S., *Temesvármegye*, Budapesta, fără dată.
Brătulescu, Victor, *Biserici din Transilvania*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, XXX,1937
Brătulescu, Victor, *Biserici din Maramureş*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, XXXIV, 1941.
Budinich, Cornelio, *Spitzbogige Bauwerke in Istrien und den Gebieten*, în *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituten*, X, Beiblatt, Viena, 1916.
Bulat, T.G., *Din trecutul bisericii româneşti din Rîşnov-Braşov*, în *Mitropolia Ardealului*, VI, 9—10.
Bunea, Augustin, *Ierarhia românilor din Ardeal şi Ungaria*, Blaj, 1904.
Bunytay Vincze, *A varadi püspökség története*, I—III, Oradea, 1883—1884.
Bunytay Vincze, *Szilagymegye középkori müemlékei*, Budapesta, 1887.
Cadafalch, J. Puigy, *Le premier art roman*, Paris, 1929.
Cerchez, Grigore, *Restaurarea bisericii domneşti din Curtea de Argeş*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, X—XIV, 1917—1923.
Chefneux, Eugen, *Cercetări şi observaţii asupra bisericii din Densuş*, în *Sesiunea ştiinţifică a Direcţiei Monumentelor Istorice*, Bucureşti, 1963
Csánki Dezö, *Magyarország történelmi földrajza a Hunyadiak korában*, I, Budapesta, 1913
Csemegi József, *Trinitasz-szimbólumok es ábrázolások a középkori magyarország müvészeteben, eredetük, továbbélsük es népmüveszeti kapcsolataik*, în *Müveszettörténeti tanulmanyok*, Budapesta, 1957
Daicoviciu, Constantin şi Ştefan Pascu, *Din istoria Transilvaniei*, I, ediţia a III-a, Bucureşti, 1963.
Dan, Mihail, *Cehi, slovaci şi români în sec. XIII—XVI*, *Sibiu*, 1944.

* Titlurile cuprinse în această bibliografie privesc lucrări care, într-un fel sau altul, au furnizat direct informaţii, sugestii sau au provocat luări de poziţie în textul de faţă. Lucrările generale care nu au angajat în mod nemijlocit interpretările prezentate mai sus, nu au fost citate, chiar dacă, în unele cazuri, implicarea lor era inevitabilă

Darko László, *A Kolozsvári szent Mihalytemplom 1955—1957 evi helyreallitasa soran feltart falfestmenyek*, în *Emlékkönyv Kelemen Lajos*, Cluj, 1957.
Dercsény Dezsö, *Nagy Lajos ès kora*, Budapesta, 1941.
Dercsényi Dezsö, Balog J. ş.a., *Á magyarországi müvészet a honfoglalástól a XIX. századig*, I, Budapesta, 1956.
Diehl, Charles, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1925.
Diehl, Charles, *La peinture byzantine*, Paris, 1933.
Divald Kornél, *Magyarország müvészeti emlékei*, Budapesta, 1927.
Djurić, Voislav J., *Icônes de Yougoslavie*, 1961.
Djurić, Voislav J., *Sopócani*, Belgrad, Belgrad, 1963.
Documente privind istoria României, seria C, Transilvania, 6 vol. Bucureşti, 1951—1957.
Dragomir, Silviu, *Vechile biserici din Zărand şi ctitorii lor*, în *Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice, secţia pentru Transilvania*, 1929
Dragomir, Silviu, *Ctitorii bisericii din Bîrsău în judeţul Hunedoara*, în *Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice, secţia pentru Transilvania*, 1930—1931.
Drăguţ, Vasile, *Pictura murală a bisericii fortificate din Drăuşeni*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, IX, 1962, nr. 1.
Drăguţ, Vasile, *Biserica din Leşnic*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, X, 1963, nr. 2.
Drăguţ, Vasile, *Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, XI, 1964, nr. 1.
Drăguţ, Vasile, *Pictura bisericii din Mugeni*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, XI, 1964, nr. 2.
Drăguţ, Vasile, *Picturi murale, exterioare în Transilvania medievală*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, XII, 1965, nr. 1.
Drăguţ, Vasile, *Biserica din Strei*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, XII, 1965, nr. 2.
Drăguţ, Vasile, *Zugravul Mihu şi epoca sa*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, XIII, 1966, nr. 1.
Drăguţ, Vasile, *Un zugrav din Transilvania în secolul al XV-lea: Ştefan de la Densuş*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, XIII, 1966, nr. 2.
Drăguţ, Vasile, *Picturile murale din biserica evanghelică din Mălîncrav*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, XIV, 1967, nr. 1.
Drăguţ, Vasile, *Vechi monumente hunedorene*, Bucureşti, 1968.
Dvořáková, Vlasta, P.M. Fodor, K. Stejskal, *K vývoji středoveke nástěnné malby v oblasti Gemerske a Malohontske*, în *Umĕni*, VI, 1958, nr. 4
Dvořáková, Vlasta, Josef Krása, Anezka Merhatnová, Karl Stejskal, *Gothic mural painting in Bohemia and Moravia*, 1300—1378, Londra, 1964
Dvořáková, Vlasta, *Italienisierende Strömungen in der Entwicklung der Monumentalmalerei des slowakischen Mittelalters*, în *Historica Slovaca*, VI, Bratislava 1965
Éber László, *Tanulmányok Magyarország középkori falfestményeiröl* în *Magyarország Müemlekei*, IV, Budapesta, 1915.
Elian, Alexandru, *Les rapports byzantino-roumains*, în *Byzantinoslavica*, 1958, 2.
Engels, Fr., *Ludwig Feuerbach şi sfîrşitul filozofiei clasice germane*, Bucureşti, 1945.
Entz Géza es K. Sebesten Jozsef, *A széki református templom*, Cluj, 1947.
Entz Géza, *A középkori magyarorszag falfestészetének bizanci kapcsalatairól*, în *Müvészettörteneti ertesitö*, 1967, 4.
Frodl, W., *Die romanische Wandmalerei in Kärtnen*, Klagenfurt, 1942.
Fučić, Branko, *Istarske freske*, Zagreb, 1963.
Gál, Ladislas (Laszlo), *L'architecture religieuse en Hongrie du XIe au XIIIe siècle*, Paris, 1929.
Genthon István, *A regi mágyar festömüvészet*, Vac, 1932.
Genthon István, *Az ortodoxia müvészete Erdélyben*, în *Magyar Szemle*, XXII, 1934
Genthon István, *Erdely müvészete*, Budapesta, 1934.
Gerecze Péter, *Magyarország régi falképeinek jegyzéke es irodalma*, în *Magyarorszag Müemlékei*, I, Budapesta, 1905.
Gerevich Tibor, *A régi magyar müvészet*, Budapesta, 1923.
Gerevich Tibor, *A magyar müvészet*, Budapesta, 1927.

Gerevich, T., *L'arte ungherese della Transilvania*, Budapesta, 1940.
Grabar, André, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art* în *Melanges Charles Diehl*, II,
Paris, 1930.
Grabar, André, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928.
Greceanu, Eugenia, *Date noi asupra bisericilor românești cu absidă dreptunghiulară din regiunea Hunedoara* în *Monumente Istorice, studii și lucrări de restaurare*, București, 1967.
Greceanu, Eugenia și Ioana Cristache Panait, *Contribuții la datarea etapelor de construcție ale bisericii ortodoxe Adormirea Maicii Domnului din Zlatna* în *Monumente Istorice, studii și lucrări de restaurare*, București, 1967.
Grecu, Vasile, *Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei*, în *Byzantion*, I, Bruxelles, 1924.
Gróh Istvan, *A középkori bizanczi falfestészet emlékei Magyarországon (Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum 1905, evi allapotáról)*, Budapesta, 1906
Gróh Istvan, *A bizanci keresztény müvészet alsö emlekei Erdélyben*, Budapesta, 1933.
Hamann, Richard, Mac Lean și Horst Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963.
Hautmann, Max, *Die Kunst des höhen Mittelalters*, în *Propyläen Kunstgeschichte*, III, Berlin, 1929.
Hekler, Anton, *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin, 1937.
Henry, Paul, *Les églises de la Moldavie du nord*, Paris, 1930.
Holban, Maria, *Deposedări și judecăți în Hațeg pe vremea Angevinilor*, în *Studii, revistă de istorie*, 1960, 5.
Holban, Maria, *Deposedări și judecăți în Banat, pe vremea Angevinilor (1361—1378)*, în *Studii și materiale de istorie medie*, V, București, 1962.
Horedt, Kurt, *Voievodatul de la Bălgrad — Alba Iulia*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, V, 3—4, 1954.
Horedt, Kurt, *Contribuții la istoria Transilvaniei în secolele IV—XIII*, București, 1958
Horvath, Enrico, *Il Rinascimento in Ungheria*, Roma, 1939.
* * * *Hunyadmegyei történti es régészeti társulat evkönyve*, Deva, 1882.
Hurmuzaki, Endoxiu, *Documente privitoare la istoria românilor*, culese de, I—XXI, București, 1876—1941.
Iorga, Nicolae, *Scrisori și inscripții ardelene și maramureșene* I—II, în *Studii și documente*, XII—XIII, București, 1906.
Iorga, Nicolae, G. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922.
Iorga, Nicolae, *Un cîntec ardelenesc nou*, în *Revista istorică*, VIII, 1922, nr. 10—12.
Iorga, Nicolae, *Cea mai veche ctitorie de nemeși români din Ardeal*, București, 1926.
Iorga, Nicolae, *Elena Cherepovici, Doamna lui Petru vodă Mircea al Țării Românești*, în *Revista istorică*. XVI, 7—9, 1930.
Iorga, Nicolae, *Istoria bisericii românești*, ed. II, București, 1932.
Iorga, Nicolae, *Cronică (Biserica din Zlatna și problemele ei)*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, XXX, 1937.
Ionescu, Grigore, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963.
* * * *Istoria Artelor Plastice în România*, I, București, 1968.
* * * *Istoria României*, II, București, 1962.
Kolomán, Juhász, *Die Stifte der tschanader Diözese*, în *Mittelalter*, Münster im Westfalen, 1927.
Kövári László, *Erdely regiségei*, Pesta, 1852.
Kövári László, *Erdely épitészeti emlekei*.
* * * *Krasso-szöreny megye története*, Lugoj, 1906
Kubičkova, Klara și František, Fackenberg, *Umelecká tvorba hornej Nitry*, în *Pamiatki a Muzee*, IX, 1960
Lăzărescu, Emil, *Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească*, în *Romanoslavica*, XI, București, 1965.
Lazarev, N.N., *Istoriia vizantiinskoi jivopisi*, Moscova, 1947.
Lițiu, Gheorghe, *Începuturile catedralei din Arad*, în *Mitropolia Banatului*, 1968, nr. 1—3.

Lugoșianu, O, *Documente privitoare la biserica sf. Nicolae din Rîșnov (Transilvania)*, în *Tinerimea Română*, IX, 3, 1897.
Lupșa, Ștefan, *Mitropolia Ardealului în veacul al XVI-lea*, în *Mitropolia Ardealului*, V, 1960, 7—8.
Marcu, Duiliu și Russu G., *Descoperirea frescei din secolul al XVI-lea de la mănăstirea Tismana*, în *Monumente și muzee*, I, 1958
Marx, K. și F. Engels, *Despre artă și literatură*, București, 1953
Meteș, Ștefan, *Zugravii bisericilor române*, în *Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice, secția pentru Transilvania*, Cluj, 1926—1928.
Meteș, Ștefan, *Istoria bisericii și a vieții religioase a românilor din Transilvania și Ungaria*, vol. I, ed. II, Sibiu, 1935.
Meteș, Ștefan, *Mănăstirile românești din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1936.
Mihail, I., *Pictura bisericii domnești din Curtea de Argeș*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, X—XVI, 1917—1923.
Mihály, Ioan, *Diplome maramureșene*, Sighet, 1900.
Miloia, Joachim, *Biserica română din Lipova*, în *Analele Banatului*, I, 1928—1929.
Miloia, I, *Biserica medievală de la Căvăran*, în *Analele Banatului*, III—7, Timișoara, 1930.
Moisescu, Gh. I, St. Lupșa, Al. Filipașcu, *Istoria bisericii române*, I, București, 1957.
Moraru, D., *Date istorice în legătură cu monumentul din Cinciș*, în *Sesiunea științifică a Direcției Monumentelor Istorice*, București, 1963.
Motogna Victor, *Un document necunoscut privitor la istoria românilor din valea Rodnei*, în *Revista istorică*, XI, 1925, nr. 7—9.
Motogna, V., *Familia nobilă Cîndea în documentele veacului al XIV—XVI-lea*, în *Revista istorică*, XII, 1926, nr. 4—5.
Müler, Fr. și H., *Archaeologische Streifzuge* în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 1881.
Mușlea, Candid, *Biserica sf. Nicolae din Scheii Brașovului*, Brașov, 1943.
Nicolescu, Corina, *Începuturile artei feudale din țara noastră în lumina ultimelor cercetări arheologice*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, VI, 1959, nr. 1.
Nicolescu, Corina, *Considérations sur l'ancienneté des monuments roumains de Transylvanie*, în *Revue Roumaine d'Histoire*, I, 1962, nr. 2.
Okunev, N.L., *Les peintures murales à l'église de Sopocani*, în *Byzantinoslavica* 1929.
Onciu, Dimitrie, *Papa Formosus în tradiția noastră istorică*, în *Opere*, I, București, 1948.
Oprescu, George, *Peasant art in Romania*, Londra, 1929.
Orbán Balázs, *A székelyföld leirása*, I—VI, Pesta, 1868—1873.
Pascu, Ștefan, *Răscoale românești în Transilvania medievală*, București, 1947.
Pascu, Ștefan, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, București, 1954.
Pascu, Ștefan, *Rolul cnezilor din Transilvania în lupta antiotomană a lui Iancu de Hunedoara*, în *Studii și cercetări de istorie*, VIII, 1—4, Cluj, 1957.
Pascu, Ștefan, M. Rusu și colaboratorii, *Cetatea Dăbîca*, în *Acta Musei Napocensis*, V, Cluj, 1968.
Pešina, Jaroslav, *Gotická nástěnna malba v zemich českych*, I, 1300—1350, Praga, 1958.
Petković, Vladimir, *La mort de la reine Anna à Sopocani*, în *Premier recueil dédié à Th. Uspensky*, Paris, 1930
Petković, Vladimir, *La peinture serbe du moyen âge*, Belgrad, 1934.
Petranu, Coriolan, *L'art roumain de Transylvanie*, I, în *La Transylvanie*, București, 1938.
Petranu, Coriolan, *Die Kunstdenkmäler der siebenbürger Rumänen im Lichte der Bisherigen Forschung*, Cluj, 1927.
Petranu, Coriolan, *Un vechi monument istoric — biserica din Roșcani*, Sibiu, 1940
Petranu, Coriolan, *Etudes d'histoire de l'art transylvain*, Sibiu, 1944.
Popa, Radu, *Recherches d'archéologie médiévale au Maramureș. Résultats et perspectives*, în *Revue roumaine d'histoire*, V, 1966, 5.
Popa, Radu, *Biserica de piatră din Cuhea și unele probleme privind istoria Maramureșului în secolul al XIV-lea*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, XVII, 1966, 3.

Popa, Radu şi Mircea Zdroba, *Şantierul arheologic Cuhea. Un centru voevodal din veacul al XIV-lea*, Baia Mare, 1966
Popa, Victor, *Consideraţii critice cu privire la mitropolia din Transilvania din secolul al XV-lea şi al XVI-lea şi a raporturilor cu Moldova*, în *Mitropolia Banatului*, 1958, nr. 7—9.
Popa-Lisseanu, G., *Isvoarele istoriei românilor*, I—XIV, Bucureşti
Popescu, Nicolae M., *Preoţi de mir*, Bucureşti, 1942
Popoviciu, Moise, *Un vechi monument istoric dispărut*, Oradea, 1925
Radocsay Dénes, *A középkori magyarország falképei*, Budapesta, 1954
Radu, Iacob, *Istoria vicariatului greco-catolic al Haţegului*, Lugoj, 1913.
Reau, Louis, *L'art du Moyen Age. Arts plastiques*, Paris, 1935
Rómer Fr. Floris, *Régi falképek Magyarorszagon*, în *Monumenta Hungariae archaelogica*, Budapesta, 1874
Roth, Viktor, *Beiträge zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*, Strassburg, 1914.
Schürer, O.&.E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brno-Viena-Leipzig, 1938.
Soldevilla, F., J. Guidol, Ch. Zervos, *Die Kunst Kataloniens*, Viena, 1937.
Sourek, K, *Die Kunst in der Slowakei*, Praga, 1939
Stejskal, Karel, *K obsahovey a formovej interpretácii středovekych nástennych malieb na Slovensku*, în *Zo starších výtvarnych dejin slovenska*, Bratislava, 1965.
Stelè, France, *Slikar Johannes concivis in Laybaco*, în *Zbornik za umetnosto zgodovino*, I, Ljubljana, 1921, 1—2
Stelè, France, *Monumenta artis slovenicae*, I, *La peinture murale au moyen âge*, Ljubljana, 1935.
Stelè, France, *Die friulanische Gruppe in der gotischen wandmalerei Sloweniens*, în *Festschrift Karl M. Swoboda*, 1959
Stelè France, *Slovenska gotska podruznica i njen ikonografski kanon*, (*L'église paysanne slovène et le problème de son canon iconographique*, *Le Recueil du Musée National*, tome IV, Belgrad, 1964.
Stoica-Udrea, I, *Însemnări despre plastica românească din Banat*, în *Vrerea*, Timişoara, 1946, nr. 11—13.
Szinte Gábor, *Kolczvár*, Deva, 1891.
Szöny Ottö, *A bihar-remetei falfestmények* în *Archaeologiai Értesitö*, XLII, 1928.
Ştefănescu, I.D., *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, Paris, 1928.
Ştefănescu, I.D., *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'an XIX-e siècle. Nouvelles rercherches. Etude iconographique*, Paris, 1929.
Ştefănescu, I.D., *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, Paris, 1932.
Ştefănescu, I.D., *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938.
Téglás Gábor, *Hunyadmegyei Kalauz*, Cluj, 1902
Téglás Gábor, *Hunyadvármegye története*, Budapesta, 1902.
Teodori, D., *Bisericile din Lugoj*, Lugoj, 1866.
Turcea, V., *Un monument istoric: biserica sf. Nicolae din Lugoj*, în *Mitropolia Banatului*, 1962, nr. 1—4.
Ulea, Sorin, *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1963, nr. 1
Ulea, Sorin, *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1964 nr. 2
Ulea, Sorin, *Gavril ieromonahul autorul frescelor de la Bălineşti*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1964.
Vasiliev, A.A., *Histoire de l'empire byzantin*, Paris, 1932
Vătăşianu, Virgil, *Vechile biserici româneşti de piatră din judeţul Hunedoara*, Cluj, 1929.

Vătăşianu, Virgil, *Raport cu privire la arhitectura şi pictura bisericii din Zlatna*, Cluj, 1938.
Vătăşianu, Virgil, *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucureşti, 1959.
Veress, Andrei, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei şi Ţării Româneşti*, I, Bucureşti, 1929.
Vlăduceanu, Victor, *Mănăstiri bănăţene*, Timişoara, 1947
Voinescu, Teodora, Corina Nicolescu, *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, I, *Arta românească în epoca feudală*, Bucureşti, 1957.
Wagner, V., *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*, Trnava, 1930.
Weingartner, Josef, *Die frühgotische Malerei Deutschtirol*, în *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, X, 1916.
Weingartner, Josef, *Gotische Malerei in Sudtirol*, Viena, 1948.

INDICE ICONOGRAFIC

al picturilor murale româneşti din Transilvania

(secolele XIV—XVI) *

— A —

Ana, sfînta — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic, în compoziţiile **Ioachim şi Ana la poarta de aur** şi **Naşterea Mariei**).

anarghiri, sfinţi — vezi **doctori fără arginţi.**

Anastasia, sfînta — *Densuş* (naos, colţul de s.e., alături de alte sfinte).

apostolii (pentru figurile individuale a se vedea la nume, în ordine alfabetică).
— împărtăşania apostolilor — *Densuş* (altar, peretele absidei, compoziţie păstrată fragmentar); *biserica cetăţii Colţului* (altar, pereţii de nord, est şi sud; compoziţie degradată, reprezintă *i.a.* cu pîine şi vin, Iuda scuipă împărtăşania); *Bîrsău* (altar, pe perete, pictură dispărută).
— apostoli formînd cortegiu — *Sîntă Mărie Orlea* (altar, peretele estic; se păstrează 6 figuri, identificabil prin inscripţie: **Matei**); *Strei* (altar, pereţii nord, est şi sud; se păstrează 11 figuri, identificaţi: **Iacob major, Pavel, Petru, Ion, Matei, Toma, Luca**[?]; *Remetea* (altar, peretele absidei, se mai păstrează 3 figuri: **Petru, Pavel, Bartolomeu**); *Şeghişte* (altar, peretele absidei, înainte de 1930 se mai vedeau 2 figuri de apostoli; monument dispărut).

arhanghel — *Strei* (naos, peretele sudic); *Ribiţa* (altar, peretele nordic, în cadrul teoriei marilor ierarhi — informaţie veche); *biserica cetăţii* Colţului (altar, peretele nordic şi peretele sudic, încadrînd compoziţia « **Împărtăşania apostolilor** »).

Arsenie, sfîntul — *Densuş*, (altar, peretele absidei, în cadrul teoriei marilor ierarhi).

Atanasie, sfîntul — *Densuş* (altar, pe peretele absidei, în cadrul teoriei marilor ierarhi); *biserica cetăţii Colţului* (altar, peretele sudic, în cadrul teoriei marilor ierarhi); *Rîmeţ* (intradosul arcadei dintre pronaos şi naos, identificare ipotetică).

Avraam, patriarhul — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele sudic în cadrul compoziţiei **Judecata de apoi**); *Leşnic* (naos, peretele vestic, în cadrul compoziţiei **Judecata de apoi**).
Filoxenia lui Avraam — *biserica cetăţii Colţului* (altar, intradosul arcului triumfal, partea sudică).

— B —

Bartolomeu, apostolul — *Remetea* (altar, peretele absidei, în cadrul cortegiului de apostoli, are ca atribut un cuţit); *Densuş* (naos, faţa nordică a stîlpului de s.e.; este reprezentat ca martir, ducîndu-şi pielea pe băţ, în mîna dreaptă are o mică seceră; inscripţia alăturată îl numeşte greşit Toma).

— C —

Cain — *biserica cetăţii Colţului* (naos, peretele nordic — pe un chenar, sub o scară distrusă se păstrează următoarea inscripţie pictată: **« Jertfa lui Cain »**.

* Scenele privind viaţa lui *Isus Hristos* sînt grupate toate la ciclul cristologic, poziţia Isus Hristos, şcenele privind figura şi viaţa *Mariei (Maicii Domnului)* sînt grupate la poziţia *Maica Domnului*.

Caliporta, sfîntul — *Densuş* (naos, colţul de n.e.).

caritate — vezi **milostenie.**

Chiril, sfîntul — *biserica cetăţii Colţului* (altar, peretele sudic, în cadrul teoriei marilor ierarhi).

Cina din Mamvri — vezi **Avraam (Filoxenia lui Avraam)**.

Cosma, sfîntul, vezi **doctori fără arginţi.**

Cristofor — *Strei* (exterior, faţada sudică a altarului; semnalat în secolul trecut); *Dîrlos* (exterior, faţada sudică a corului).

Cruce:
— cruci de consacrare — *Sîntă Mărie Orlea* (în naos şi altar).
— Descoperirea sfintei cruci — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic).

— D —

Damian, sfîntul, vezi **doctori fără arginţi.**

Daniel, proorocul — *Leşnic* (naos, peretele sudic; identificare ipotetică).

Deisis (Isus între Maria şi Ion Botezătorul ca sfinţi intercesori) — *Dîrlos* (exterior, timpanul portalului vestic — urme vagi şi aureole plastice).

diacon, sfînt — *Densuş* (altar, peretele estic, în cadrul teoriei marilor ierarhi).

doctori fără arginţi, sfinţi — *Densuş* (naos, colţul de n.e.) patru figuri neidentificate, una ar putea fi **(Pan)tel (imon)** *Zlatna*; (naos, peretele estic, odinioară în altar — doi sfinţi doctori — **Cosma şi Damian?** — alături un sfînt militar).

Donosia, sfîntă — *Densuş* (naos, colţul de s.e., alături de alte sfinte).

Duminică, sfîntă — vezi **Nedelia**

Dumitru, sfîntul — *Crişcior* (naos, peretele vestic, reprezentat călare, alături de **sf. Teodor**); *Densuş* (naos, colţul de s.e., alături de **Mihail, Gheorghe** şi **Teodor**).

— E —

Eufimia, sfînta — *Densuş* (naos, colţul de s.e. alături de alte sfinte).

Elena, sfînta împărăteasă — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic, în cadrul compoziţiei **Descoperirea sfintei cruci**).

Elisabeta, sfînta, mama sf. Ion Botezătorul — apare în scena **Vizitaţia** — Bîrsău (altar, pe perete, pictură dispărută).

Emeric, sfîntul rege al Ungariei — *Crişcior* (naos, peretele sudic, alături de sfinţii regi **Ştefan** şi **Ladislau**, atribut: sceptru); *Ribiţa* (naos, peretele nordic, reprezentare ca mai sus); *Remetea* (altar, peretele absidei, alături de **Ştefan** şi **Ladislau**, atribut; sceptru cu floare de crin).

episcop, sfînt — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele sudic — figură în picioare); *Strei* (altar, peretele sudic, figură 3/4, binecuvîntînd).

— G —

Gabriel (Gavril), arhanghelul — *Bîrsău* (altar, pe boltă în partea inferioară, pictură dispărută).

Gheorghe, sfîntul — *Leşnic* (naos, peretele nordic, reprezentat ecvestru în scena uciderii balaurului); *Crişcior* (naos, peretele nordic; reprezentat ecvestru în scena uciderii balaurului); *Ribiţa* (naos, peretele nordic; reprezentat ecvestru în scena uciderii balaurului, imagine distrusă pe jumătate); *Densuş* (naos, colţul de s.e., alături de **Mihail, Dumitru** şi **Teodor**, reprezentat în picioare).

Glykophilousa — vezi **Maica Domnului cu pruncul.**

Grigorie, sfîntul — *Densuş* (altar, peretele estic, în cadrul teoriei marilor ierarhi, identificare ipotetică: **(Grigori)e**); *biserica cetăţii Colţului* (altar, peretele nordic, în cadrul teoriei marilor ierarhi — cu indicaţia **Bogoslov**)

—H—

heruvimi — *biserica cetății Colțului* (altar, în glaful ferestrei estice).
Hetimasia, tron — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic, în cadrul compoziției **Judecata de apoi**); *Leșnic* (naos, peretele vestic, în cadrul compoziției **Judecata de apoi**).
Hodighitria — vezi **Maica Domnului cu pruncul**.

—I—

Iacob cel bătrîn (major), apostolul — *Strei* (altar, peretele estic, reprezentat în cadrul cortegiului de apostoli, are ca atribut cîrja de pelerin).
Iacob, patriarh — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele sudic, în cadrul compoziției « **Judecata de apoi** »).
ierarh, sfînt mare — *Ribița* (altar, în cadrul unei teorii, mai multe figuri neidentificate de asemeni **sf. Vasile cel Mare** și **sf. Nicolae** — informație veche); *Peșteana* (naos, peretele de nord, extremitatea estică, și peretele de est, patru figuri de ierarhi — pictură degradată); *Densuș* (altar, pe pereții absidei, în cadrul teoriei marilor ierarhi, multe figuri neidentificate); *biserica cetății Colțului* (altar, în cadrul teoriei marilor ierarhi, mai multe figuri neidentificate); *Bîrsău* (altar, pe perete, teorie — picturi dispărute).
Împărtășania apostolilor — vezi **apostolii**
înger diacon — *Ribița* (altar, peretele estic, două figuri de îngeri diaconi care încadrau pe Isus prunc în patenă pe un altar cu ciboriu — actualmente figurile îngerilor se păstrează parțial); *Densuș* (altar, peretele absidei, compoziție ca la Ribița situată în centrul teoriei marilor ierarhi); *biserica cetății Colțului* (altar, trei îngeri diaconi inserați în registrul cu « **Împărtășania apostolilor** »; doi dintre ei în glaful ferestrei sudice).
Ioachim — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic, în compoziția **Ioachim și Ana la poarta de aur**).
Ion Botezătorul, sfîntul — *Bîrsău* (altar, pe boltă, în partea inferioară — pictură dispărută).
Ion evanghelistul, apostolul — *Strei* (altar, peretele estic; reprezentat în cadrul cortegiului de apostoli); *Remetea* (tinda de la parterul turnului clopotniță, peretele sudic, reprezentat ca evanghelist).
Ion Gură de Aur, sfîntul — *biserica cetății Colțului* (altar, peretele estic, încadrează imaginea **Isus prunc în patenă**; *Rîmeț* (pronaos, peretele estic).
Ion al milelor, episcopul — *Strei* (altar, peretele estic).
Ioná, proorocul — *biserica cetății Colțului* (naos, peretele estic, reprezentat cu chitul).
Isaac, patriarh — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele sudic, în cadrul compoziției « **Judecata de apoi** »).
Isus Hristos
a) **ciclul cristologic** (scene din viața și minunile lui Isus Hristos)
— **Nașterea** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele estic); *biserica cetății Colțului* (naos, peretele estic)
— **Baia pruncului** — *Strei* (naos, peretele sudic, nu este sigur vorba despre baia pruncului Isus)
— **Închinarea magilor** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele sudic), *Abrud* (naos, peretele. estic; pictură dispărută).
— **Uciderea pruncilor** — *Strei* (naos, peretele sudic; scena fiind fragmentată, identificarea este ipotetică).
— **Prezentarea la templu** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic); *Crișcior* (naos, peretele sudic; scenă deteriorată).
— **Botezul** — *Crișcior* (naos, peretele sudic, scenă deteriorată).
— **Schimbarea la față (Transfigurația)** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic).
— **Vindecarea orbului** — *biserica cetății Colțului* (altar, fața nordică a arcului triumfal).

— **Vindecarea slăbănogului** — *biserica cetății Colțului* (altar, fața nordică a arcului triumfal).
— **Isus și Petru pe apele lacului Galileia** — *biserica cetății Colțului* (altar, fața nordică a arcului triumfal).
— **Intrarea în Ierusalim** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic).
— **Spălarea picioarelor** — *Crișcior* (naos, peretele vestic).
— **Cina de taină** — *Crișcior* (naos, peretele vestic).
— **Prinderea lui Isus** — *Dîrlos* (exterior, fațada sudică a corului).
— **Biciuirea la stîlp (Flagelația)** — *Remetea* (altar, peretele absidei, informație veche).
— **Judecata la Pilat** — *Dîrlos* (exterior, fațada estică a corului).
— **Purtarea crucii** — *Crișcior* (naos, peretele nordic).
— **Răstignirea** (fixarea pe cruce) — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele estic, deasupra arcului triumfal).
— **Răstignirea** (Isus pe cruce) — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele estic); *Leșnic* (naos, peretele sudic); *Zlatna* (peretele de est al naosului — odinioară altar, compoziție complexă cu multe personaje); *Dîrlos* (exterior, fațada sud-estică a corului).
— **Coborîrea de pe cruce** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele estic) — *Dîrlos* (exterior, fațada nordică a corului).
— **Necredința lui Toma** — *Remetea* (altar, peretele absidei — informație veche).
— **Înălțarea** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic).
b) **Diverse reprezentări**
— **Isus prunc în patenă** — *Ribița* (altar, peretele estic — reprezentat pe un altar cu ciboriu între îngeri diaconi — informație veche); *Densuș* (altar, peretele absidei, compoziție ca mai sus, situată în centrul teoriei marilor ierarhi); *biserica cetății Colțului* (altar, peretele estic, în centrul teoriei marilor ierarhi; imagine distrusă aproape integral).
— **Isus în glorie** — *Strei* (altar, pe boltă în partea de est).
— **Isus al milelor sau al durerii (« Vir dolorum »)** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic; timpanul portalului sudic); *Strei* (altar, peretele estic; timpanul portalului vestic); *Rîmeț* (altar, în firida proscomidiei, imagine păstrată fragmentar, se mai văd capul lui Isus și capul Marei).
— **Isus** — *Strei* (naos, peretele sudic, figură în picioare într-un cortegiu de sfinți); *biserica cetății Colțului* (naos, peretele estic, reprezentat în picioare, cu un filacter în mînă, singur în mijlocul unui peisaj).

—J—

Judecata de apoi — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele sudic); *Leșnic* (naos, pereții sud, vest, nord); *biserica cetății Colțului* (navă, peretele vestic, compoziție aproape integral distrusă); *Crișcior* (exterior, peretele nordic al navei, păstrată fragmentar).

—K—

Kison, sfîntul — *Densuș* (naos, colțul de n.e.)

—L—

Ladislau, sfîntul rege al Ungariei — *Crișcior* (naos, peretele sudic, alături de sfinți regi **Ștefan** și **Emeric**, atribut spadă); *Ribița* (naos, peretele nordic, reprezentare ca la Crișcior, figura lui **L.** a fost însă distrusă); *Remetea* (altar, peretele absidei, alături de **Ștefan** și **Emeric**).

Legenda lui Ladislau — *Remetea* (navă, peretele nordic — informație veche).
Luca, apostolul — *Strei* (altar, peretele sudic ; reprezentat în cortegiul celor 12 apostoli) ; *Remetea* (tinda de la parterul turnului clopotniță, peretele nordic, reprezentat ca evanghelist).

— M —

Maica Domnului (fecioara Maria, sfînta Maria)
a) **Ciclul mariologic**
— **Ioachim și Ana în fața porții de aur** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic).
— **Nașterea Mariei** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic).
— **Prezentarea Mariei la templu** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele nordic).
— **Buna vestire** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele estic).
— **Vizitația** — *Bîrsău* (altar, pe perete, pictură dispărută).
— **Adormirea Maicii Domnului** — *Sîntă Mărie Orlea* (naos, peretele sudic) ; *Crișcior* (naos, peretele vestic).
b) **Maica Domnului cu pruncul** (diverse reprezentări).
— **Glykophilousa (induioșătoarea)** — *Strei* (naos, peretele sudic) ; *Remetea* (tinda de la parterul turnului clopotniță, peretele estic) ; *Densuș* (exterior, în firida de deasupra portalului vestic ; icoană de hram ; alături de sf. Nicolae).
— **Hodighitria (îndrumătoarea)** — *Leșnic* (naos, peretele nordic, reprezentată într-un cortegiu de sfinte, pruncul ținut pe mîna dreaptă) ; *Ostrovul Mare* (exterior, icoană de hram, în timpanul portalului vestic).
— **Platitera** — *Densuș* (altar, în centrul bolții — identificarea ipotetică) ; *Bîrsău* (altar, în centrul bolții, încadrată de îngeri — picturi dispărute).
— **Maica Domnului cu pruncul** — *Strei* (altar, peretele nordic, în cadrul cortegiului de apostoli, pruncul este ținut pe brațul drept).
Maica Domnului, diverse reprezentări — *biserica cetății Colțului* (naos, peretele estic)
1) reprezentată în picioare în mijlocul unui grup de credincioși ;
2) reprezentată în picioare în mijlocul unui grup de fete ;
3) reprezentată pe tron, cu pruncul în brațe înconjurată de împărați și preoți).
Majestas domini — vezi **Isus în glorie**
Mandylion vezi **„Năframa Veronica"**
Marcu, apostolul — *Remetea* (tinda de la parterul turnului clopotniță, peretele nordic, reprezentat ca evanghelist).
Maria, sfînta — vezi **Maica Domnului.**
Marina sfînta, martelînd diavolul — *Crișcior* (naos, peretele vestic) ; *Densuș* (naos, pe stîlpul de n.v.) *Zlatna* (naos, peretele nordic).
martiri, — vezi *sfinți*
martiriu, scenă de — *Crișcior* (naos, peretele sudic, decapitarea unei sfinte ?).
Matei, apostol — *Sîntă Mărie Orlea* (altar, peretele estic, alături de alți 5 apostoli neidentificați) ; *Strei* (altar, peretele sudic ; reprezentat în cortegiul celor 12 apostoli) ; *Remetea* (tinda de la parterul turnului clopotniță, peretele sudic, reprezentat ca evanghelist).
medici, sfinți — vezi **doctori fără arginți**
Mihail, arhanghel — *Remetea* (altar, peretele absidei, registrul inferior — informație veche) ; *Densuș* (naos, colțul de s.e., alături de **Gheorghe, Dumitru și Teodor**).
meșter zugrav — *Strei* (altar, peretele sudic, meșterul **Grozie)**
milostenie, scenă de — *Sîntă Mărie Orlea* (nartex, peretele vestic).
moartea săracului — vezi **Pavel eremitul**

— N —

năframa Veronica — *biserica cetății Colțului* (intradosul arcului triumfal).
Nedelia, sfînta (Duminică) — *Strei* (naos, peretele sudic)

Nicolae, sfîntul — *Strei* (naos, peretele sudic ; apare ca episcop între **Maria și Isus** ; altar, peretele sudic, rest de figură în registrul ierarhilor) ; *Ribița* (naos, peretele sudic, în cadrul tabloului votiv binecuvîntînd pe ctitori ; altar, peretele estic, în cadrul teoriei marilor ierarhi — informație veche); *Densuș* (exterior, în firida de deasupra portalului vestic, icoană de hram, alături de **Maica Domnului cu pruncul — Glykophilousa,** naos, colțul de n.e. ; altar, pe peretele absidei, în cadrul teoriei marilor ierarhi, figură degradată) ; *biserica cetății Colțului* (altar, cadrul teoriei marilor ierarhi).

— P —

Pahomie, sfîntul — *Lipova* (pronaos, peretele nordic)
Pantelimon — vezi **doctori fără arginți**
Pavel, apostolul — *Strei* (altar, peretele estic ; reprezentat în cortegiul celor 12 apostoli, are ca atribut sabia) ; *Leșnic* (naos, peretele sudic) ; *Remetea* (altar, peretele absidei, în cadrul cortegiului de apostoli ; are ca atribut sabia) ; *Densuș* (naos, colțul de n.e.).
Pavel eremitul, moartea lui — *Sîntă Mărie Orlea* (nartex, peretele nordic).
Petru, apostolul — *Strei* (altar, peretele estic, reprezentat în cortegiul celor 12 apostoli, are ca atribut cheia) ; *Leșnic* (naos, peretele sudic, are ca atribut cheia) ; *Remetea* (altar, peretele absidei, în cadrul cortegiului de apostoli, atribut cheia) ; *Densuș* (naos, colțul de n.e.).
Petru din Alexandria, viziunea lui — *biserica cetății Colțului* (altar, peretele nordic, în zona firidei rezervate pentru proscomidie).
Procopie, sfîntul — *Densuș* (naos, colțul de n.e.)
prooroci — *Strei* (medalioane pe intradosul arcului triumfal ; identificare ipotetică); *Densuș* (altar, peretele absidei — urme vagi, identificare ipotetică).

— R —

Roman, sfîntul diacon — *biserica cetății Colțului* (altar, peretele nordic, în cadrul teoriei marilor ierarhi — figură distrusă, se păstrează doar inscripția și un rest de aureolă).

— S —

sfinte — *Leșnic* (naos, peretele nordic, patru sfinte care o încadrează pe **Maica Domnului cu pruncul**) ; *Remetea* (altar, peretele absidei, registrul inferior, mai multe siluete neidentificate — informație veche) ; *Densuș* (naos, colțul de s.e., mai multe figuri neidentificate, alături de altele denumite prin inscripții ; *Bîrsău* (altar, în partea inferioară a bolții, sfîntă avînd în mînă macheta bisericii).
sfinți — *Sîntă Mărie Orlea* (două busturi de sfinți martiri, naos, peretele nordic), *Strei* (naos, peretele sudic, figură în picioare neidentificată, altar, pereții de sud și de nord, mai multe figuri de sfinți neidentificați) ; *Densuș* (naos, fața sudică a stîlpului de n.e. — sfînt martir încoronat) ; *biserica cetății Colțului* (naos, peretele estic ; sfînt avînd la picioare un personaj ingenuncheat) ; *Rîmeț* (intradosul arcadei dintre pronaos și naos, doi sfinți — anahoreți ?) ; *Bîrsău* (altar, registru de medalioane pe perete, medalioane pe intradosul arcului triumfal, un sfînt cu cădelnița și modelul bisericii în mînă).
sfinți militari — *Leșnic* (naos, peretele nordic, doi sfinți călări neidentificați) ; *Peșteana* (exterior, peretele nordic al turnului clopotniță, sfînt militar călare, duce pe crupa calului o sarcină — un personaj ?) ; *Zlatna* (naos, peretele estic, odinioară în altar ; sfînt militar alături de doi sfinți doctori).
sfinții regi ai Ungariei: Ștefan, Emeric și Ladislau — *Crișcior* (naos, peretele sudic) ; *Ribița* (naos, peretele nordic, imagine parțial distrusă — **Ladislau** complet distrus) ; *Remetea* (altar, peretele absidei).

siluete neidentificate — *Crişcior* (naos, peretele nordic); *Remetea* (tinda de la parterul turnului clopotniţă, peretele vestic, două figuri cu aureolă în cadrul unei compoziţii ilizibile); *Peşteana* (naos, peretele nordic); *biserica cetăţii Colţului* (naos, peretele estic).

— Ş —

Ştefan, sfîntul diacon — *Densuş* (altar, pe peretele absidei, în cadrul teoriei marilor ierarhi); *biserica cetăţii Colţului* (altar, peretele sudic, în cadrul teoriei marilor ierarhi, identificare ipotetică); *Rîmeţ* (pronaos, peretele estic, se mai vede capul şi inscripţia *[Şte]fan*).
Ştefan, sfîntul rege al Ungariei — *Crişcior* (naos, peretele sudic, alături de sfinţii regi Emeric şi Ladislau, atribut sceptru); *Ribiţa* (naos, peretele nordic, reprezentare ca la Crişcior); *Remetea* (altar, peretele absidei, împreună cu Emeric şi Ladislau, atribut buzdugan).

— T —

tablou funerar — *Leşnic* (naos, peretele sudic, în cadrul **Judecăţii de apoi**).
tablou votiv — *Sîntă Mărie Orlea* (nartex, peretele sudic, personaje neidentificate, începutul secolului XV); *Leşnic* (naos, peretele nordic — imagine deteriorată reprezentînd pe cnezul Dobre Românul şi un personaj feminin; pe peretele sudic; în cadrul **Judecăţii de apoi,** tablou votiv funerar); *Crişcior* (naos, peretele vestic: cnezul Bâlea, jupaniţa Vişa, Ştefan; peretele sudic: Iuga şi Lăslău); *Streisîngeorgiu* (naos, peretele vestic; cnezul Cîndreş, jupaniţa Nistora, Laţco, Vlaicu); *Ribiţa* (naos, peretele sudic; cnezul Vladislav, Miclăuş, Ana); *Rîmeţ* (pronaos, peretele estic; este presupusă existenţa unui tablou votiv sub straturile de pictură tîrzie, se distinge doar partea inferioară a veşmintelor unor personaje); *Lugoj* (protopopul Gavril).
taumaturgi, sfinţi — vezi **doctori fără arginţi**
Teodor, sfîntul — *Crişcior* (naos, peretele vestic, reprezentat călare alături de sf. **Dumitru),** *Densuş* (naos, apare de două ori, în colţul de n.e. şi în colţul de s.e. fără indicaţia care este **Tiron,** şi care **Stratilat).**
Teodosie, sfîntul — *Lipova* (pronaos, peretele sudic).
Toma, apostolul — *Strei* (altar, peretele sudic; reprezentat în cortegiul celor 12 apostoli).
Treime, sfînta — *Densuş* (naos, faţa vestică a stîlpului de n.e.).

— U —

urme de pictură — *Peşteana* (pereţii şi bolta absidei, la exterior pe laturile de sud şi de nord ale turnului clopotniţă şi pe peretele vestic al navei); *Ostrovul Mare* (exterior, peretele vestic al navei); *Densuş* (peretele estic al fostului paraclis adăugat pe latura sudică); *Sînpetru* (altar, semnalate sub stratul de var).

— V —

Varvara, sfînta mucenică — *Leşnic* (naos, peretele sudic).
Vasile cel Mare, sfîntul — *Strei* (altar, peretele estic; identificare ipotetică); *Ribiţa* (altar, peretele estic, în cadrul teoriei marilor ierarhi — informaţie veche); *biserica cetăţii Colţului* (altar, peretele estic, în cadrul teoriei marilor ierarhi, încadrează imaginea **Isus prunc în patenă);** *Rîmeţ* (intradosul arcadei dintre pronaos şi naos, partea nordică, reprezentat bust).
« Vir dolorum » — vezi **Isus al milelor**
votiv, vezi **tablou votiv.**

Abrud, biserică şi picturi murale (dispărute) — p. 43.
Ahtum, voievod bănăţean, ctitor — p. 7.
Alba Iulia, catedrala sf. Mihail — p. 15; biserica lui Mihai Viteazul — p. 68.
Alexandru cel Bun, înzestrarea zugravilor — p. 63.
Almaşul Mare (jud. Hunedoara), biserică — p. 43
Ambrozie, ipotetic zugrav la biserica din Strei — p. 63.
Amlaşului, ţara — vezi *Ţara Amlaşului*.
Ana, fiica jupanului Vladislav (Ribiţa) — p. 35.
Ana, regina Serbiei (sec. XIII) — p. 16.
Andrei II, regele Ungariei — p. 8.
Andrei, cnezul din Peşteana — p. 42.
Angevini, regi ai Ungariei (sec. XIV) — p. 20.
Anica, soţia jupanului Stanislav Hraboru, ctitor la Zlatna — p. 64.
Antim, mitropolit al Ţării Româneşti (sec. XIV) — p. 25.
Apuseni, munţii (în sens de ţinut) — p. 60.
Arad, biserica sf. Ion Botezătorul — p. 67; judeţ — p. 66.
Arbore, (jud. Suceava), biserica Tăierea capului sf. Ion Botezătorul (picturi murale) — p. 32.
Aron Vodă, domn al Moldovei, ctitor la biserica din Şcheii Braşovului — p. 67.
Atanasie, episcop la Vad (Someş) — p. 68.
Atri, catedrala — p. 16.

★

Baiazid, sultan turc — p. 28
Balc, preot din Peşteana (1360) — p. 18.
Banat (în sens de ţinut, mănăstiri, menţiuni documentare) — p. 7, 8, 17, 26, 28, 32, 66, 67, 68.
Basarabeşti, cnezii din com. Rîuşor (jud. Hunedoara) — p. 24.
Basarabi, voievozi ai Ţării Româneşti — p. 48, 53, 55, 65.
Basarabi (jud. Constanţa), biserica rupestră — p. 9.
Bathory, Ştefan, rege — p. 70.
Bawit, (Egipt), biserică, picturi murale — p. 22.
Bălineşti (jud. Suceava), biserică, picturi murale — p. 62, 63.
Bâlea, voievod, ctitor la Crişcior (jud. Hunedoara) — p. 29, 31, 33, 35, 66, 67.
Bâlea, Ladislau, fiul voievodului Bâlea din Crişcior — p. 29 (cu numele de Lăslău), 31.
Bâleşti, cnezi din Crişcior (jud. Hunedoara) — p. 24.
Beiuş (jud. Bihor), depresiune — p. 26, 27; oraş — p. 36.
Bela, cnezul (sec. XIII) — p. 8
Bela, fiul regelui Andrei II — p. 8.
Belgrad, bătălia lui Iancu de Hunedoara — p. 46.
Bezdin (Banat), mănăstirea — p. 8, 68.
Biharea (jud. Bihor), cetatea — p. 7.
Bihor, judeţul — p. 36.
Biserica Albă (jud. Maramureş) — biserica — p. 25.
Bizanţ — p. 7, 8.
Bizere (Banat), comună dispărută — p. 16.
Bizereşti, cnezii din Bizere (Banat) — p. 24.
Bîrsana (jud. Maramureş), biserică — p. 25.

* În prezentul indice nu sînt cuprinse şi notele explicative.

Bîrsău (jud. Hunedoara), biserică, picturi murale — p. 65—66, 68, 73.
Bobîlna, răscoala din 1437 — p. 24.
Bocşa Montană (Banat), mănăstire — p. 46.
Boemia, ca zonă de artă — p. 19, 20.
Bogdan, voievod din Cuhea-Maramureş, apoi domn al Moldovei, biserica sa — p. 18.
Bollya, fost Bâlea — p. 67.
Brad (jud. Hunedoara) — p. 29, 34
Bratislava, conciliul din 1309 — p. 24.
Buda, sinodul din 1288 — p. 9
Budapesta, muzeul, copiile picturilor de la Bîrsău — p. 65
Butoniga (Istria-Slovenia), biserică, picturi murale, relaţii cu Strei — p. 21, 22.

★

Cappadochia — p. 21.
Carol al IV-lea de Luxemburg, împăratul, curtea sa de la Praga, — p. 20.
Carol Robert, rege al Ungariei — p. 17.
Carpaţi, munţi — p. 17, 36, 58
Catalonia, monumente — p. 21.
Călan, oraş (jud. Hunedoara) — p. 33
Cenad (jud. Timiş), mănăstirea sf. Ion Botezătorul (sec. XI) — p. 7.
Čerin (Slovacia), biserică, picturi murale, relaţii cu Densuş — p. 51.
Cetatea de Baltă (jud. Sibiu), biserică, picturi murale — p. 68, 73; feudă, 60, 70
Cetatea Colţului (jud. Hunedoara) biserica — 54—58, 59, 65, 72; cetatea — p. 54.
Chyžné (Slovacia), biserică, picturi murale, relaţii cu Strei — p. 21, 28.
Ciceu (jud. Bistriţa-Năsăud), feudă, biserică — p. 60, 67, 73.
Ciceu Mihăieşti (jud. Bistriţa-Năsăud), biserică — p. 60, 73.
Ciclova (Banat), mănăstire — p. 46.
Cinciş (jud. Hunedoara), biserică — p. 46.
Ciorna (Banat,) cnezi — p. 46.
Ciula Mare (jud. Hunedoara — Ţara Haţegului) — p. 60.
Cîmpul Pîinii, bătălia — p, 46
Cîmpulung-Muscel — p. 54.
Cînde, cnezi din Ţara Haţegului (Rîu de Mori, Sîntă Mărie Orlea) — p. 11, 42, 54, 58, 67; Cîndeşti — p. 24.
Cînde, Laţcu, pîrcălab în Moldova, danie — p. 51.
Cîndreş, cnez, ctitor la Strei-Sîngeorgiu — p. 33, 34.
Clopotiva (jud. Hunedoara) — p. 18.
Constantinopol — p. 5, 7, 58; « Asediul Constantinopolului » — temă iconografică — p. 29.
Costea, cnez haţegan refugiat în Moldova — p. 51.
Cotmeana (jud. Argeş), mănăstire — p. 55.
Cozia (jud. Vîlcea) mănăstire — p, 54, 55.
Crişcior (jud. Hunedoara), biserică, picturi murale —p, 6, 29, 33, 34 35, 36, 38, 39, 44, 45, 53, 63, 66, 71, 72.
Crişul Alb, localitate (?) — p. 61, 63, 64, 73.
Cuhea (jud. Maramureş), biserică de piatră — p. 17.
Curtea de Argeş, biserica domnească sf. Nicolae; picturi murale, relaţii — p. 84, 53, 54, 55, 56, 72.
Cuvin (Banat), cetate — p. 7.

★

Dacia, p, 7.
Dalc, preot din Densuş (1360) — p. 18.
Dalmaţia, relaţii artistice — p. 16, 23.
Daniil, arhiepiscop la Feleac — p. 60.
Dăbîca (jud. Cluj), cetatea — p. 7, 8.
Deda (jud. Mureş), biserica mănăstirii, clopot — p. 46.
Densuş (jud. Hunedoara), biserică, picturi murale — p. 5, 9, 18, 33, 46, 48—54, 55, 59, 63, 64, 65, 72; cnezi — p. 54.
Deva (jud. Hunedoara), biserica reformată, picturi — p. 22, oraş; cetate — p. 26.
Dîrjiu (jud. Harghita), biserica fortificată, picturi murale — p. 39, 40.
Dîrlos (jud. Sibiu), biserica evanghelică, picturi murale exterioare — p. 68—70.
Dobre, « Românul », cnez din Leşnic — p. 26, 28.
Dobre, zugrav în Moldova (1413) — p. 63.
Dobrogea — p. 9.
Dobrun (Serbia), biserica Precista, tablou votiv — p. 31.
Doja Gheorghe, răscoala — p. 67.
Dolheştii Mari (jud. Suceava), biserică, picturi murale — p. 50.
Dragffy, fost Dragoş — p. 67.
Dragfi, Bartolomeu, voievod al Transilvaniei — p. 60.
Dragomir, preot din Tuştea (1360) — p. 18.
Dragoş, *Dragoşeştii*, voievozii din Maramureş — p. 24, 60. familie nobiliară — p. 67.
Dunărea, fluviu — p. 28.

★

Egipt, — p. 21, 22.
Elena, doamna lui Petru Vodă, ctitoră la Bîrsău — p. 68.
Engels, Friedrich — p. 47.
Europa — p. 10, 11, 20.

★

Făgăraş, ţară — p. 25, 72; oraş, biserica lui Mihai Viteazul — p. 68.
Feleac (Cluj), biserică, mănăstire — p. 60, 73.
Firuz bei — p. 28
Fîntînele (jud. Mureş), biserica ref., picturi murale — p. 43.

★

Gavril ieromonah, zugrav la Bălineşti — p.63
Gavril Uric, miniaturist şi caligraf la Neamţ — p. 63.
Gavril, rotopop la Lugoj, p. 66.
Găvojdia (Banat), mănăstire — p. 46.
Gelu, voievod — p. 7.
Geoagiu de sus (jud. Alba), mănăstirea — p. 67.
Germania — p. 10.
Gheorghe, grămătic la biserica din Şcheii Braşovului — p. 60,
Gheorghe, sculptor din Cluj, vezi *Martin şi Gheorghe*
Giuleşti (jud. Maramureş), biserică — p. .18
Glad, voievod — p. 7.
Grecia (Grecia bizantină), relaţii — p. 58.
Grigore IX, papa — p. 8.
Grozie, meşterul picturilor bisericii din Strei — p. 23.
Gura Sada (jud. Hunedoara), biserică, urme de pictură — p. 9, 43.

★

Hacius Martin, umanist — p. 60.
Harghita, judeţ — p, 39.
Haţeg, oraş — p. 11, 18.
Haţeg, ţara — vezi *Ţara Haţegului*.
Hălmagiu (jud. Arad), biserică, voievod Moga — p. 46.
Hodoş, azi Hodoş Bodrog (jud. Arad), mănăstire — p. 8, 67.
Homorod (jud. Braşov), biserica evanghelică, picturi murale — p. 15, 20, 21.
Hordou (jud. Bistriţa-Năsăud), mănăstire — p. 68.
Horné Jaseno (Slovacia), biserică, picturi murale — p. 51.
Hunedoara, judeţ, zonă — p. 9, 18, 28, 29, 61, 62, 47, 48, 65.
Hunedoara, oraş, biserică sf. Nicolae — p. 46, 67.
Huniadeşti, cnezi din Hunedoara — p. 24.

★

Iacob Lackfi de Santău, voievod al Transilvaniei (sub denumirea de Iacob), menţiune în pisania de la Strei-Sîngeorgiu — p. 34.
Iancu de Hunedoara, voievod al Transilvaniei şi guvernator al Ungariei, comandant de oşti — p. 29, 42, 46, 47, 55, 72.
Ieud (jud. Maramureş), biserici — p. 25.
Ilarion, episcop de Hordou — p. 68.
Inocenţiu III, papa — p. 8.
Ioaneş — de fapt Ioan Tamási, voievod al Transilvaniei, menţiune în pisania de la Strei-Sîngeorgiu — p. 34.
Ioan din Leşnic — p. 26.
Istria, relaţii artistice — p. 21, 22.
Iuga, fiul lui Bâlea, ctitor la Crişcior — p. 31

★

Kendeffy, fost Cînde — p. 67.
Kreussenbrun, bătălia — p. 9.

★

Ladislau, rege al Ungariei (sec. XI) — p. 8 (vezi şi indicele iconografic)
Ladislau, voievod din Crişcior — vezi *Bîlea* Ladislau
Lancrăm (jud. Alba), biserică — p. 46; mănăstire — p. 68.
Lăslău — vezi *Bâlea* Ladislau
Lazarev, V.N., istoric de artă — p. 58.
Laţco, cnez, ctitor la Strei-Sîngeorgiu — p. 33, 34.
Leleşti, cnezi din Rîu Bărbat (jud. Hunedoara) — p. 24.
Leşnic (jud. Hunedoara), biserică, picturi murale —p. 26—29, 30, 33, 35, 38, 42, 44, 45, 53, 63, 71, 72.
Levoča (Slovacia), relaţii artistice — p. 42.
Lipova (jud. Arad), biserică, picturi murale — 66, 73.
Litovoi, diac, menţionat în pisania de la Strei-Sîngeorgiu — p. . 33

Ludovic Angevinul, rege al Ungariei — p. 24.
Lugoj, biserica — p. 25, 66, cnezi — p. 46.
Lujerdiu (jud. Cluj), biserica lui Mihai Viteazul — p. 68.
Lupşa (jud. Alba), biserică — p. 43.

★

Macarie, patriarh al Ierusalimului — p. 14, 15
Maier (jud. Bistriţa-Năsăud), biserică — p. 46.
Maramureş — p. 17, 25, 26, 60.
Martin şi Gheorghe, sculptori din Cluj — p. 38.
Matei Corvin (Matiaş crai), regele Ungariei — p. 46, 60, 61, 62, 63, 67.
Măcicaş (Banat), cnezi — p. 46.
Mălîncrav (jud. Mureş), biserica evanghelică, picturi murale — p. 51.
Mănăstirişte (Banat), mănăstire — p. 46.
Mănăştur (Banat), mănăstire — p. 46
Mănăşturul Copalnicului (jud. Cluj), biserică, mănăstire — p 43.
Mănjina, cnezi din Densuş — p. 54, Andriaş Mănjina — p. 54.
Mărişescu Teodor, miniaturist din Moldova sec. XV — p. 63.
Mediaş, capela sf. Marta, picturi murale — p. 21; oraş — p. 68.
Mesici (Banat), mănăstire — p. 8, 67
Miclăuş, jupan, ctitor la Ribiţa — p. 35.
Mihai Viteazul, ctitor în Transilvania — p. 68, 70.
Mihul de la Crişul Alb, zugrav la Rîmeţ — p. 61, 63, 64, 73.
Mina, pictor — 70
Mircea cel Bătrîn — p. 25, 28.
Mistra, şcoala de pictură — p. 57, 58.
Moga, voievod din Hălmagiu — p. 46.
Moise Vodă, domn al Ţării Româneşti — p. 68.
Moldova, relaţii diverse — p. 10, 18, 23, 25, 33, 51, 59, 60, 63, 65, 66, 70, 72.
Moravia, mare cnezat — p. 7, şantier disp. 11.
More, Filip, umanist transilvănean — p. 60.
Moreea, despotat în Grecia — p. 57.
Mugeni (jud. Harghita), biserică ref., picturi murale — p. 20.
Muntenia (vezi şi *Ţara Românească*) — p. 25.
Mureş, vale, ţinut, judeţ — p. 26, 43.
Murska Sobota (Slovenia), biserică, picturi murale — p. 21, 22, 51.
Mutniceşti, cnezi din Mutnic-Banat — p. 24.

★

Năsăud, biserică — p. 46.
Neagoe Basarab — p. 67.
Neamţ, mănăstire — p. 51, 63.
Nemanjzi, regi sîrbi — p. 15, 16
Niccoló di Tommaso, pictor — p. 20.
Nicolae Cretanul, pictor — 70.
Nichita, zugrav în Moldova (1413) — p. 63.
Nicodim, miniaturist la Putna — p. 63.
Nistora, jupăniţa, ctitoră la Strei-Sîngeorgiu — p. 33 34.

★

Ocna Sibiu, biserică — p. 68.
Olahus, Nicolae, umanist transilvănean — p. 60.
Oltenia, legături cu cnezate hunedorene — p. 72.
Oradea, registrul — p. 9; catedrala p. 20.
Orşova, cetate — p. 7; mănăstire — p. 46.
Ostrovul Mare (jud. Hunedoara), biserică, picturi murale — p. 6, 18, 47—48, 52, 55, 59 72.

★

Partoş (Banat), mănăstire — p. 8, 25, 46.
Pavel, cnezul («chinezul») — p. 46. 72.
Pătrăuţi (jud. Suceava), biserica sf. Cruce — p. 29.
Peri (Maramureş), mănăstirea sf. Mihail — p. 25, 60.
Peşteana (jud. Hunedoara) biserică, picturi, murale — p. 18, 42, 44, 71 cnezi — p. 46.
Peştiş (jud. Hunedoara), biserică — p. 9.
Petru, protopop de Ostrov — p. 18.
Petru, vicevoievod al Transilvaniei — p. 18.
Petru Cercel — p. 67.
Petru Rareş — p. 29, 65, 68, 70.
Petru Vodă, fiul Chiajnei — p. 68.
Podolinec (Slovacia), biserică, picturi murale — p. 51.
Poiana Ruscă, munţi — p. 26.
Posada, bătălie — p. 17.
Praga, curte — p. 20; domul sf. Vitus — p. 38.
Prislop (jud. Hunedoara), mănăstire — p. 68.
Putna, mănăstire — p. 63

★

Radu I, domn al Ţării Româneşti — p. 25.
Radu de la Afumaţi — p. 67.
Radu, dascăl la biserica din Şcheii Braşovului — p. 60.
Rákoczy Gheorghe II — p. 67.
Rakoš (Slovacia), biserică, picturi murale — p. 51.
Ranite, zugrav la Rîmeţ — p. 61.
Răşinari (jud. Sibiu), ctitoria lui Radu I — p. 25.
Rediu (jud. Cluj), biserică — p. 25.
Remetea (Banat), mănăstire — p. 46.
Remetea (jud. Bihor), biserică, picturi murale — p. 22, 37—40, 42, 45 63.
Retezat, munţi — p. 54, 58.
Ribiţa (jud. Hunedoara), biserică, picturi murale — p. 6, 34—36, 38, 39, 44, 45, 53, 63, 71, 72.
Rîmeţ (jud. Alba), biserica fostei mănăstiri, picturi murale — p. 43, 61—63, 64, 65.
Rîşnov (jud. Braşov), biserica ortodoxă — p. 25.
Rîu Bărbat (Jud. Hunedoara), biserică — p. 43.
Rîu de Mori (jud. Hunedoara), biserică — p. 6; cnezi — p. 46; valea — p. 54; localitate — p. 58.
Rodna, oraş — p. 15; vale — p. 68.
Rohonţa (Banat), mănăstire — p. 46.
Roma — p. 8, 24.
România — p. 6, 24.
Roşcani (jud. Hunedoara), biserică — p. 43.
Roteni (jud. Mureş), biserică — p. 43.
Rovine, bătălia — p. 28

★

Sacul (Banat), mănăstire — p. 46.
Salonic (Grecia), centru de pictură — p. 58.
San Vincenzo (Italia), biserică — p. 16.
Satu Mare, cetate — p. 7.
Sava II, arhiepiscop sîrb sec. XIII — p. 16.
Sălaşul de sus (jud. Hunedoara), cnezi — p. 46.
Sălişte (jud. Sibiu), biserică — p. 46.
Săraca (Banat), mănăstire — p. 8,
Sărăsău (Maramureş) — p. 18,
Scandinavia — p. 21.
Scorei (jud. Sibiu), mănăstire — p. 25.
Selo (Slovacia), biserică, picturi murale — p. 51.
Serbia (în legătură cu picturile de la Sîntă Mărie Orlea) — p. 15—16.
Sic (jud. Cluj), biserică ref., picturi murale — p. 20.
Sigismund de Luxemburg, rege al Ungariei, împărat al sfîntului imperiu Romano-German — p. 24, 26, 28, 30, 34 (sub numele de Jigmon).
Sîngeorgiu (Banat), mănăstire — p. 67.
Sîngeorz (jud. Bistriţa-Năsăud), biserică — p. 46.
Sîniob (jud. Bihor), mănăstirea sf. Maria — p. 8.
Sînpetru (jud. Braşov), capela bisericii fortificate — p. 20, 42.
Sînpetru (jud. Hunedoara), biserică, picturi murale sub var — p. 43.
Sîntana de Mureş (Tg. Mureş), biserica ref., picturi murale — p. 20, 22.
Sîntă Mărie Orlea (jud. Hunedoara), biserică, picturi murale — p. 5, 9 11—17, 18, 22, 26, 40—42, 45, 55, 71.
Slovacia, relaţii artistice — p. 19. 20, 21, 22, 42, 51.
Slovenia, relaţii artistice — p. 20, 21, 22, 23 51.
Someş, rîul — p. 46, 60, 68.
Someş, cetatea de pe — p. 7.
Sopočani (Serbia), biserică, picturi murale — p. 16.
Spiridon, miniaturist din Moldova (sec. XV) — p. 63.
Sredişte (Banat), mănăstire — p. 46.
Stana, ctitoră la Ribiţa — p. 35.
Stanciu, cnez, refugiat în Moldova — p. 51.
Stanciu, egumen la Scorei — p. 25.
Stanislav Hraboru, ctitor la Zlatna — p. 64.
Strei (jud. Hunedoara), biserică, picturi murale, p. 5, 9, 18—23, 25, 26, 36, 38, 39, 44, 63, 71.
Strei-Sîngeorgiu (jud. Hunedoara), biserică, picturi murale — p. 5, 9, 33—34, 35, 45 53, 63, 72.
Stremţ (jud. Alba), cetate, feudă — p. 67.
Strîmba Fizeşului (jud. Sălaj), mănăstire — p. 46.
Suceava, cetate — p. 50.
Suseni (jud. Hunedoara) cătun — p. 54.
Szinte Gábor, istoric de artă — p. 65.
Sztrzygowski, Josef, istoric de artă — p 8.

★

Şcheii Braşovului, biserica Adormirea Maicii Domnului — p. 25; biserica Sf. Nicolae — p. 60, 61, 67.
Şeghişte (jud. Bihor), biserică, picturi murale — p. 22, 36—37, 38, 45.
Şemlacul de cîmpie — vezi *Săraca*
Şendrea, hatman în Moldova — p. 50.
Ştefan cel Mare — p. 29, 59, 60, 63, 65, 67, 70, 72.

Ștefan Bălea, ctitor la Crișcior — p. 31.
Ștefan, zugrav la Densuș — p. 52—54, 55, 63, 65, 72.

★

Tahull (Catalonia), bisericile San Climent și Santa Maria — p. 22.
Tărcăița (jud. Bihor), biserică, picturi murale — p. 22.
Tăutu, logofăt în Moldova — p. 63.
Teiuș, rîu — p. 61.
Tibișirului, deal (jud. Constanța), biserică rupestră — p. 9.
Tileagd (jud. Bihor), biserică, picturi murale — p. 20.
Tirol (relații artistice) — p. 19, 20, 39, 40.
Tisa, cîmpie, — p. 7.
Tismana (jud. Gorj), mănăstire — p. 57.
Tîrgoviște, mitropoliți din — p. 47.
Tîrgu Mureș, biserică — p. 68, 70.
Tîrnava Mare, rîu — p. 68.
Tîrnave, ținut — p. 60.
Tommaso da Modena, pictor — p. 20,
Transilvania — p. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 29, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 47, 48, 51, 53, 55, 59, 60, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73 (vezi și *Țara Plaiurilor*).
Turbulea, pictor — p. 70,
Tuștea (Jud. Hunedoara), sat — p. 18.
Tyman, ctitor la Valea (Banat) — p. 17.

★

Țara Almașului — p, 25, 72.
Țara Crișurilor — p. 36, 37.
Țara Făgărașului — p. 25, 72.
Țara Hațegului — p. 11, 26, 42, 47, 48, 70, 88, 91, 60, 61.
Țara Oltului — p. 26, 41, 60.
Țara Plaiurilor (veche denumire a *Transilvaniei*) — p. 25, 43, 47, 48, 54, 55.
Țara Românească — p. 10, 17, 23, 25, 28, 32, 34, 36, 46, 47, 48, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 65, 66, 68, 72 (vezi și *Muntenia*).

★

Ulpia Trajana Augusta Sarmizegetusa, materiale de construcție — p. 48.
Ungaria — p. 8, 20, 32, 72.
Urbs Morisena — vezi *Cenad*
Uroš I, regele Serbiei — p. 16.

★

Vad (jud. Cluj), biserică — p. 60, 73; mănăstire, episcopat — p. 68.
Valea (Banat), biserică — p. 17.
Valea Crișului (jud. Covasna), biserică rom-cat., picturi murale — p. 22.
Varna, bătălie — p. 46.
Vărădia (Banat), mănăstire — p. 8.
Verböczi, tripartit — p. 67.
Vișa Bălea, ctitoră la Crîșcior — p. 31, 34.
Vîlcul, popă, refugiat în Moldova — p. 51.
Vladislav, ctitor la Ribița — p. 35.
Vlaha (jud. Cluj), biserică rom-cat., picturi murale — p. 20.
Vlaicu, fiul lui Cîndreș, ctitor la Streisîngeorgiu — p. 33, 34.
Voilovița (Banat), mănăstire — p. 46,
Voroneț (jud. Suceava), biserică, picturi murale — p. 68.

★

Zamfira, domniță, fiica lui Moise Vodă — p. 68.
Zampa — preot din Clopotiva — p. 18.
Zărand, munți, ținut — p. 26, 28, 34, 61.
Žehra (Slovacia), biserică, picturi murale — p. 51.
Zlatița, bătălie — p. 46.
Zlatna (jud. Alba), biserică, picturi murale — p. 33, 64—65, 66, 73.
Zrze (Serbia), icoană — p. 29.

ILUSTRAȚII







←

1. Sîntă Mărie Orlea; vedere exterioară

2. Sîntă Mărie Orlea; vedere interioară, picturi murale pe peretele sudic

3. Sîntă Mărie Orlea; vedere interioară, picturi murale pe peretele nordic



4. Sîntă Mărie Orlea; *Schimbarea la față*, detaliu



5. Sîntă Mărie Orlea; *Naşterea Maicii Domnului*





4. Sîntă Mărie Orlea; *Schimbarea la față*, detaliu



5. Sîntă Mărie Orlea; *Nașterea Maicii Domnului*

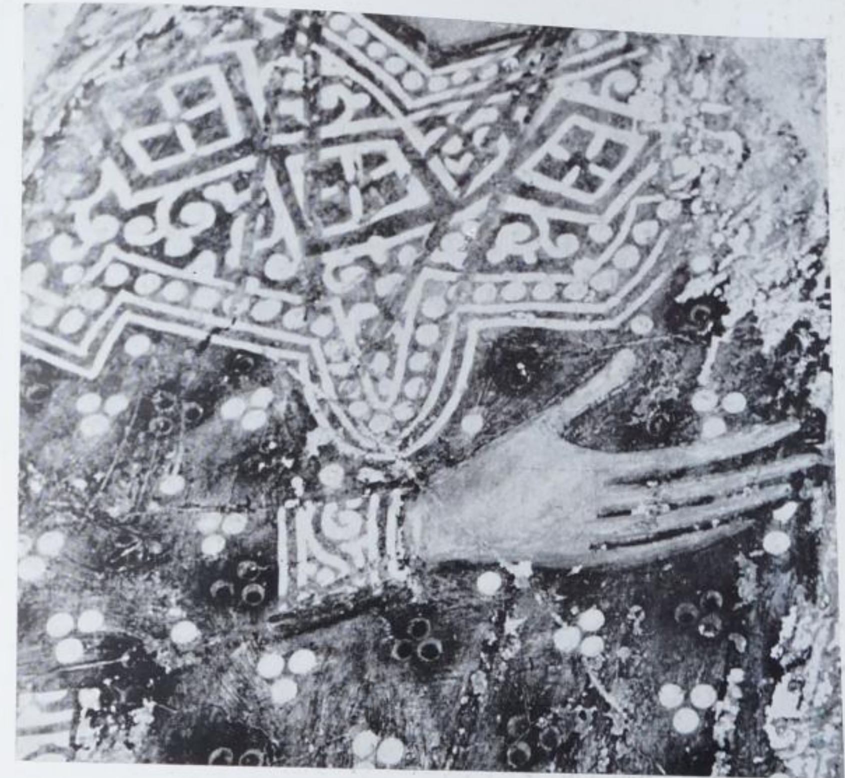


6. Sintă Mărie Orlea: *Naşterea Maicii Domnului*, detaliu: sf. Ana

7. Sintă Mărie Orlea: *Naşterea Maicii Domnului* detaliu

8. Sîntă Mărie Orlea; Descoperirea sfintei cruci, detaliu: Împărăteasa Elena și suita

9. Sîntă Mărie Orlea; detaliu din ilustrația precedentă







10. Sîntă Mărie Orlea; *Prezentarea fecioarei la templu*, detaliu: Ioachim, Ana și Maria

11. Sîntă Mărie Orlea; *Prezentarea fecioarei la templu*, detaliu: mare preot



12. Sîntă Mărie Orlea; *Descoperirea sfintei cruci*, detaliu: patriarhul Macarie.



13. Sîntă Mărie Orlea; *Descoperirea sfintei cruci*, detaliu: garda imperială



14. Sîntă Mărie Orlea; pictură din altar, peretele estic; *apostolul Matei*



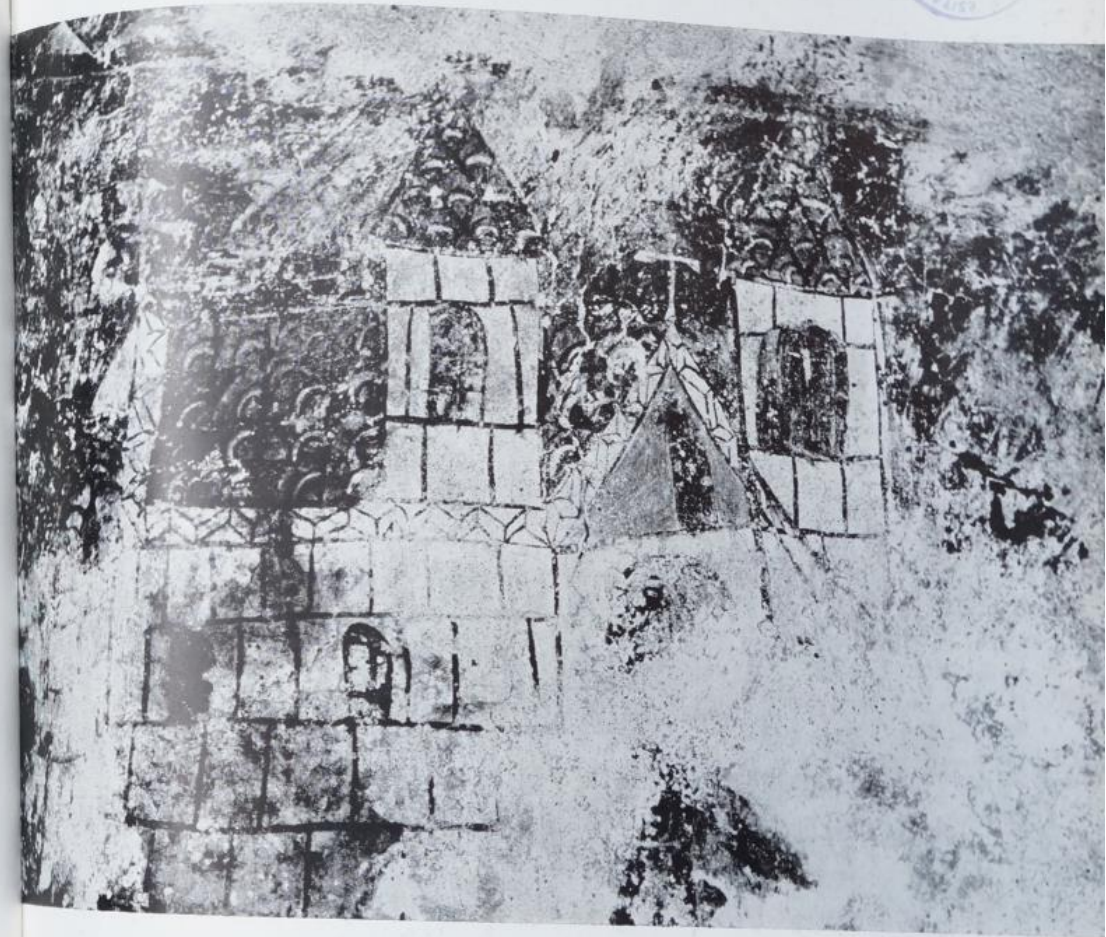
15. Sîntă Mărie Orlea: pictură din pronaos, peretele sudic; tablou votiv, detaliu

16. Strei; vedere exterioară

19. Strei; pictură din altar, peretele estic; sf. Ion al milelor

20. Strei; pictură din altar, peretele sudic; biserică





21. Strei; pictură din naos, peretele estic; sf. Ecaterina (?)







22. Strei; pictură din naos, peretele sudic; Baia pruncului





23. Strei; pictură din naos, peretele sudic; detaliu dintr-o scenă de martiriu

24. Strei; brîu decorativ

25. Leşnic; pictură din naos, peretele sudic; sf. Petru şi Pavel



26. Leşnic; pictură din naos, peretele sudic; *Judecata de apoi*, detaliu: ostaşi cu jertfe pe umăr





27. Crişcior; tabloul votiv, detaliu: voievodul Bâlea, soţia sa Vişe şi Ştefan (naos, peretele vestic)

ЖУПАН ВЛАДИСЛАВ ... ВЛАДИСЛАВ ... . Crişcior; tabloul votiv, detaliu: Vladislav (naos, peretele sudic)

Crişcior; tabloul votiv, detaliu: voievodul Bălea (fotografie anterioară restaurării din 1968)



0. Crişcior; *Adormirea Maicii Domnului* (naos, peretele vestic

1. Crişcior; *Adormirea Maicii Domnului*, detaliu: grup de apostoli



32. Crişcior; *Adormirea Maicii Domnului*, detaliu: apostol

33. Crişcior; pictură din naos, peretele nordic; *sf. Gheorghe în luptă cu balaurul*





34. Crișcior; pictură din naos, peretele nordic; *sf. Gheorghe în luptă cu balaurul*, detaliu: domnița

35. Crișcior; pictură din naos, peretele nordic; *sf. Gheorghe în luptă cu balaurul*, detaliu

36. Crişcior; pictură din naos, peretele nordic; sf. *Marina*





37- Crişcior; pictură din naos, peretele nordic, detalii decorative.

38. Crişcior; pictură din naos, peretele sudic; *cei trei regi ai Ungariei : Ştefan, Emeric şi Ladislau*

39. Crişcior; detaliu din ilustraţia precedentă; *sf. Ştefan*

40. Streisingeorgiu; tabloul votiv, cnezul Cîndreş şi jupaniţa Nistora
41. Remetea; pictură din tindă, peretele nordic; evanghelistul Marcu







42. Remetea; pictură din tindă, peretele sudic; *evanghelistul Ioan*

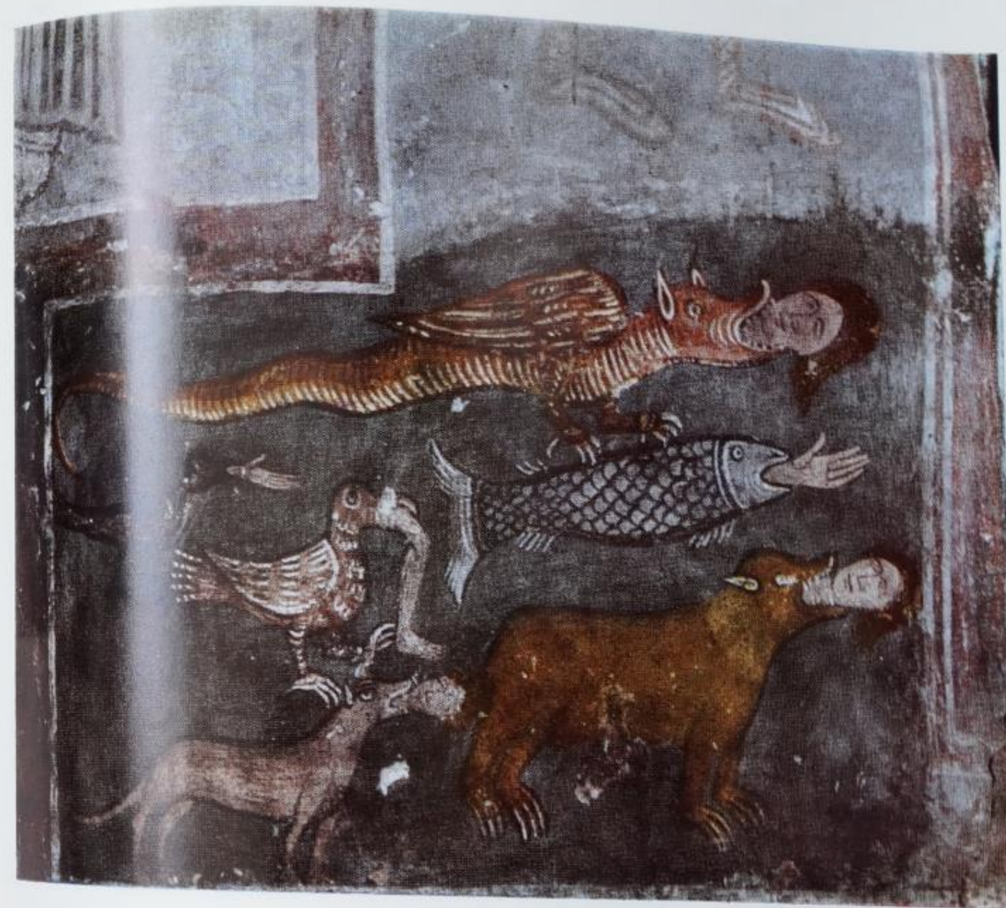


43. Strei; vedere din altar, peretele sudic; apostolii, Toma și Matei



44. Strei; pictură din altar, peretele sudic; episcop binecuvîntînd

45. Leşnic; pictură din naos, peretele sudic; *Judecata de apoi*, detaliu: animalele sălbatice restituind trupurile celor devoraţi





44. Strei; pictură din altar, peretele sudic; episcop binecuvîntînd

45. Leşnic; pictură din naos, peretele sudic; *Judecata de apoi*, detaliu: animalele sălbatice restituind trupurile celor devoraţi







47. Ribița; pictură din naos, peretele nordic; regele *Ștefan*

46 Leșnic; pictură din naos, peretele sudic; *Judecata de apoi*, detaliu: ostașul căzut în bătălie



47. Ribița; pictură din naos, peretele nordic; *regele Ștef*



46 Leșnic; pictură din naos, peretele sudic; *Judecata de apoi*, detaliu: ostașul căzut în bătălie



48. Ostrovul Mare; icoana de hram: *Maica domnului « Îndrumătoarea »*



49. Densuș; sfînt taumaturg (naos, peretele de n.-e.

50. Densuș; *sf. Atanasie* (pictură în altar)





51. Remetea; pictură din absidă, *regele Ladislau.*



52. Peşteana; fragment de pictură pe faţada de nord a turnului-clopotniţă; sfînt ecvestru



53. Densuş; vedere exterioară dinspre răsărit



54. Densuş; icoana de hram

55. Densuş: icoana de hram; chenar decorativ cu semipalmete







56. Densuș; pictură pe stîlpul de n.v.; *sf Marina*

57. Densuș; pictură pe stîlpul de n.e.; *sf. Treime*

58. Densuș; pictură pe stîlpul de s.e.; *sf. Bartolomeu*

59. Densuș; pictură din naos, peretele de n.e.

60. Densuș; sfînt taumaturg (naos, peretele de n.e.)





61. Densuş: picturi murale din absida altarului: *sf. ierarhi Arsenie şi Atanasie*, înger diacon

62. Densuş; înger diacon şi sfînt ierarh (pictură în altar)

63. Densuş; pictură din altar (detaliu din fig. 62)

64. Biserica cetăţii Colţului; vedere exterioară



65. Biserica cetății Colțului; vedere din altar; *Împărtășania apostolilor*, figuri de ierarhi

66. Biserica cetății Colțului; năframa Veronichii



67. Biserica fostei mînăstiri Rîmeț; pictură în pronaos: figură de sfînt ierarh; alăturat se vede inscripția pictată a zugravului Mihu de la Crișul Alb.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; vedere exterioară.
2. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; vedere interioară, picturi murale pe peretele sudic (pot fi identificate în ilustrație detalii din *Judecata de apoi*, figura unui episcop).
3. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; vedere interioară, picturi murale pe peretele nordic (pot fi identificate în ilustrație următoarele compoziții: *Înălțarea, Schimbarea la față* — în registrul superior; *Ioachim și Ana la poarta de aur, Nașterea Maicii domnului, Prezentarea fecioarei la templu, Descoperirea sfintei cruci* — în registrul inferior).
4. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; *Schimbarea la față*, detaliu.
5. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; *Nașterea Maicii Domnului*.
6. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; *Nașterea Maicii Domnului*, detaliu: sf. Ana.
7. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; *Nașterea Maicii Domnului*, detaliu.
8. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; *Descoperirea sfintei cruci*, detaliu: Împărăteasa Elena și suita.
9. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; detaliu din ilustrația precedentă.
10. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; *Prezentarea fecioarei la templu*, detaliu: Ioachim, Ana și Maria.
11. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; *Prezentarea fecioarei la templu*, detaliu: mare preot.
12. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; *Descoperirea sfintei cruci*, detaliu: patriarhul Macarie.
13. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; *Descoperirea sfintei cruci*, detaliu: garda imperială.
14. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; pictură din altar, peretele estic; *apostolul Matei*.
15. Biserica din Sîntă Mărie Orlea; pictură din pronaos, peretele sudic; tablou votiv, detaliu.
16. Biserica din Strei; vedere exterioară.
17. Biserica din Strei; pictură din altar; sf. Toma.
18. Biserica din Strei; pictură din altar, peretele sudic; figură de sfînt.
19. Biserica din Strei; pictură din altar, peretele estic; sf. Ion al milelor.
20. Biserica din Strei; pictură din altar, peretele sudic; biserică.
21. Biserica din Strei; pictură din naos, peretele estic; sf. Ecaterina (?)
22. Biserica din Strei; pictură din naos, peretele sudic; Baia pruncului.
23. Biserica din Strei; pictură din naos, peretele sudic; detaliu dintr-o scenă de martiriu.
24. Biserica din Strei; brîu decorativ.
25. Biserica din Leșnic; pictură din naos, peretele sudic; sf. Petru și Pavel.
26. Biserica din Leșnic; pictură din naos, peretele sudic; *Judecata de apoi*, detaliu: ostași cu jertfe pe umăr.
27. Biserica din Crișcior; tabloul votiv, detaliu; voievodul Bâlea, soția sa Vișe și Ștefan (naos, peretele vestic).
28. Biserica din Crișcior; tabloul votiv, detaliu; Vladislav (naos, peretele sudic).
29. Biserica din Crișcior; tabloul votiv, detaliu: voievodul Bâlea (fotografie anterioară restaurării din 1968).
30. Biserica din Crișcior; *Adormirea Maicii Domnului* (naos, peretele vestic).
31. Biserica din Crișcior; *Adormirea Maicii Domnului*, detaliu: grup de apostoli.

32. Biserica din Crișcior; *Adormirea Maicii Domnului*, detaliu: apostol.
33. Biserica din Crișcior; pictură din naos, peretele nordic; *sf. Gheorghe în luprtă cu balaurul*.
34. Biserica din Crișcior; pictură din naos, peretele nordic; *sf. Gheorghe în luptă cu balaurul*, detaliu, domnița.
35. Biserica din Crișcior; pictură din naos, peretele nordic; *sf. Gheorghe în luptă cu balaurul*, detaliu.
36. Biserica din Crișcior; pictură din naos, peretele nordic; *sf. Marina*.
37. Biserica din Crișcior; pictură din naos, peretele nordic, detalii decorative.
38. Biserica din Crișcior; pictură din naos, peretele sudic; *cei trei regi ai Ungariei: Ștefan, Emeric și Ladislau*.
39. Biserica din Crișcior; detaliu din ilustrația precedentă; *sf. Ștefan*.
40. Biserica din Streisîngeorgiu; tabloul votiv; *cnezul Cîndreș și jupanița Nistora*.
41. Biserica din Remetea; pictură din tindă, peretele nordic; *evanghelistul Marcu*.
42. Biserica din Remetea; pictură din tindă, peretele sudic; *evanghelistul Ioan*.
43. Biserica din Strei; vedere din altar, peretele sudic; apostolii Toma și Matei.
44. Biserica din Strei; pictură din altar, peretele sudic; episcop binecuvîntînd.
45. Biserica din Leșnic; pictură din naos, peretele sudic; *Judecata de apoi*, detaliu: animalele sălbatice restituind trupurile celor devorați.
46. Biserica din Leșnic; pictură din naos, peretele sudic; *Judecata de apoi*, detaliu; ostașul căzut în bătălie.
47. Biserica din Ribița; pictură din naos, peretele nordic; *regele Ștefan*.
48. Biserica din Ostrovul Mare; icoană de hram; Maica domnului « îndrumătoarea ».
49. Biserica din Densuș; sfînt taumaturg (naos, peretele de n.-e.).
50. Biserica din Densuș; *sf. Atanasie* (pictură în altar).
51. Biserica din Remetea; pictură din absidă; *regele Ladislau*.
52. Biserica din Peșteana; fragment de pictură pe fațada de nord a turnului clopotniță; sfînt ecvestru.
53. Biserica din Densuș; vedere exterioară dinspre răsărit.
54. Biserica din Densuș; icoana de hram.
55. Biserica din Densuș; icoana de hram; chenar decorativ cu semipalmete.
56. Biserica din Densuș; pictură pe stîlpul de n.-v.; *sf. Marina*.
57. Biserica din Densuș; pictură pe stîlpul de n.-e.; *sf. Treime*.
58. Biserica din Densuș; pictură pe stîlpul de s.-e.; *sf. Bartolomeu*.
59. Biserica din Densuș; pictură din naos, peretele de n.-e.
60. Biserica din Densuș; sfînt taumaturg (naos, peretele de n.-e.).
61. Biserica din Densuș; picturi murale din absida altarului; *sf. ierarhi Arsenie și Atanasie*, înger diacon.
62. Biserica din Densuș; înger diacon și sfînt ierarh (pictură în altar).
63. Biserica din Densuș; pictură din altar (detaliu din fig. 62).
64. Biserica cetății Colțului; vedere exterioară.
65. Biserica cetății Colțului; vedere din altar; *Împărtășania apostolilor*, figuri de ierarhi.
66. Biserica cetății Colțului; Năframa Veronichii.
67. Biserica fostei mînăstiri Rîmeț; pictură în pronaos; figură de sfînt ierarh; alăturat se vede inscripția pictată a zugravului Mihu de la Crișul Alb.

CUPRINSUL

CUVÎNT ÎNAINTE		5
INTRODUCERE		7
EPOCA ARTIȘTILOR PEREGRINI (sec. XIV)		11
	Sîntă Mărie Orlea (naos)	11
	Strei	18
PRIMELE SINTEZE LOCALE (cca 1390-cca 1420)		24
	Leșnic	26
	Crișcior	29
	Strei sîngeorgiu	33
	Ribița	34
	Șeghiște	36
	Remetea	37
	Sîntă Mărie Orlea (altar, pronaos)	40
	Peșteana	42
	Alte monumente (Sînpetru, Rîmeț etc.)	43
	Caractere generale	
EPOCA DEZVOLTĂRII SCHIMBURILOR ARTISTICE CU CELELALTE ȚĂRI ROMÂNEȘTI (sec. XV)		46
	Ostrovul Mare	47
	Densuș	48
	Cetatea Colțului	54
NOILE SINTEZE LOCALE		59
	Rîmeți	61
	Zlatna	64
	Bîrsău	65
	Crișcior (exterior)	66
	Lipova	66
	Lugoj	66
SECOLUL al XVI-lea		67
	Dîrlos	68
ÎNCHEIERE		71
NOTE		74
BIBLIOGRAFIE		92
INDICE ICONOGRAFIC		98
INDICE DE NUME ȘI LOCURI		105
LISTA ILUSTRAȚIILOR		113



Apărut 1970. Coli de tipar 7,25, planșe tipar inalt 32 C. Z. pentru bibliotecile mari 7. C. Z. pentru bibliotecile mici 7.74/76.



Intrepr. poligrafică „Arta Grafică"
Calea Șerban Vodă 133. București
Republica Socialistă România
Comanda Nr. 1275

LEI 27



« O lume de comori adastă de veacuri, pe blîndele plaiuri transilvane, să fie descoperită și așezată, întreagă și nezdruncinată, în dreaptă și sărbătorească lumină. Generații după generații, de artiști anonimi au durat în piatră și lemn monumente cu aparență modestă dar în care stau adunate gînduri mari și aspirații îndrăznețe ce-au răzbătut dincolo de amarnica trudă a unui popor oprimat în secolele de îndelungat și apăsător ev mediu. Monumente, deseori ignorate dar de o certă valoare, care pot reține interesul public deopotrivă prin noblețea artistică și prin splendoarea peisajului înconjurător, monumente în care istoria trecută vibrează încă cu o emoționantă intensitate. . . »

VASILE DRĂGUȚ

EDITURA MERIDIANE